

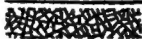
دراسات أدبية

دراسة في
شعر نازك الملائكة

بقلم
د. محمد عبد المنعم خاطر



دراسات ادبية



دراسة في شعر نازك الملائكة

بقلم
د. محمد عبد المنعم خاطر



الوفاء

اليها

الى الشاعرة المبدعة ، والى زوجتى
التي طالما كانت تحثنى على اتمام الدراسة
و . محمد عبد المتعم خاطر

تقديم

كان ذلك في دار الأدباء بالكويت ، في إحدى أمسيات شتاء ١٩٧٤ حينما استمعت من الشاعرة الدائمة الصيت « نازك الملائكة » الى قصيدتها « دكان القرائين الصغيرة » والى قصائد أخرى ، ومع أنني كنت غافواً لحضور الأمسية بدوافع الاستمتاع والالتقاء - دون التعرف - على شاعرة مشهورة إلا أنني خرجت وللأمسية في نفسي أصداً كأصداً الشعر الحديث ، ووددت لو حصلت على « دكان القرائين الصغيرة » بخاصة ، فأصداؤها كانت ما تزال ترن في نفسي ، وإن كانت دروبها ومساكنها في حاجة إلى استكشاف وتنوير .

وعدت الى مصر في نهاية العام ، وظفرت بالقصيدة منشورة في أحد أعداد مجلة الشعر من عام ١٩٧٥ ، وأخذت على جل وقتي الذي كنت أقطعه في القطار المجرى من القاهرة الى طنطا ذهاباً وعودة ، وكتبت حول « دكان القرائين الصغيرة » في مجلة الكاتب .

وبعد شهر ليست بالكثيرة أجبرني الناقد الدكتور « علي شلش » المشرف على تحرير المجلة بأن الشاعرة تسأل عني ، وتبحث عن عنواني .

ولم يطل الوقت فقد أرسلت الى علي عنواني بجامعة طنطا أحدث دواوينها آنذاك : « يغير ألوانه البحر » وعليه « اهداء تقدير الى الأخ الدكتور محمد عبد المنعم خاطر ، مع خالص التحيات ، وتحت الاهداء

توزيعها ، وتحت التوزيع - الكويت في ٢٨ محرم ١٣٩٨ هـ -
١٩٧٨/١/٨ .

وفي رحلة نيلية عبر مياه السد العالي الى السودان في فبراير من نفس العام صحبت الديوان ، وقلت : لأقرأ فيه على مياه البحر ، وأرى كيف يغير ألوانه البحر !! وبدأت القراءة بقصيدتها « الماء والبارود » ، وأخذت القصيدة جل وقت الرحلة الذي استمر الى ما يقرب من العشرين يوما ، وعندها أدركت مدى معاناة الدارس للشعر الحديث ، وعرفت كيف تكون دراسة الشعر الحديث ، كما عرفت أنني قد ارتبطت أدبيا ومنذ ذلك التاريخ بدراسة الديوان ، وأن الشاعرة المبدعة بأهوائها الرقيق قد تمكنت من أن توجه دراساتي هذا التوجيه .

وتوالت كتاباتي عن قصائد الديوان في مجلات : الشعر والكتاب العربي ، والفصل ، وتوالت رسائل الشاعرة ، ثم هداياها الأدبية « لمحات من سيرة حياتي وثقافتني » ، « اجابة عن أسئلة وجهها الى أحد طلبة الماجستير ، وقد كانت رسالته عنى » « ديوان » للصلاة والثورة » وأخيرا « مجلدي ديواني » اللذين طبعتهما دار العودة ببيروت ، وأنا أرسل اليك الطبعة الأولى ، لأنها أحسن ورقا ، وأجمل شكلا أمله أن تقرأ هذه المجموعات الشعرية الحسن ، وأن تسخل دراستها في عمك الفني ، ولسوف تجد شعري يفتح لك أبوابا واسعة في الأفكار ، كما ستجد نفسك محتاجا الى أن تلقى على أسئلة كثيرة يسرني أن أجيب عنها بصراحة كاملة تعينك على دراستك .

نازك الملائكة (١)

إذا هي الدراسة الموسعة ، لا دراسة الديوان الواحد الذي كنت قد انتهيت تقريبا من تحليل قصائده ، لقد عرفت « نازك » كيف تسيطر على أحد الدارسين ، وإن كانت سيطرة ممتعة ، فدارس شعر « نازك » بمثل هذا الإلاح وهذه المعاودة على مدى إحدى عشرة قصيدة لا يستطيع أن يتخلص بسهولة من طاقات إبداع هذا الشعر ، وطاقات « نازك » غير المحدودة في حاجة بالفعل الى دراسة موسعة .

ولكن الدراسة الموسعة في ذاتها مشكلة .

لقد كتبت « نازك » مطولة شعرية في سنة ١٩٤٥ - ١٩٤٦ ولم تنشرها الا في سنة ١٩٧٠ بعنوان « مأساة الحياة » في مائتين وألف بيت في نفس الفترة التي نظمت فيها « عاشقة الليل » في قصائد متعددة ، ثم

عادت وكتبت المأساة في صورة شعرية أخرى في سنة ١٩٥٠ بعنوان « أغنية للإنسان » ثم عادت وكتبتها في صورة شعرية ثالثة في سنة ١٩٦٥ بعنوان « أغنية للإنسان » ونشرت المحاولات الثلاث في مجلد لها الأول الأنف الذكر .

ومعنى هذا أن المطولة بصورها الثلاث في حاجة الى دراسة مستقلة لمعرفة خط تطورها الشعري ، وهذا الاتجاه وارد ، بل وقوى ، غير أن النسخة الأولى منها « مأساة الحياة » كانت معاصرة « لعاشقة الليل » فهي وإياها تمثل مرحلة واحدة . والنسخة الثانية كانت معاصرة « لشظايا ورماد » ، و « شظايا ورماد » تدخل في مرحلة أخرى غير مرحلة « عاشقة الليل » ، والنسخة الثالثة تدخل في مرحلة ثالثة ، وهكذا مما يشكل - ولو في الظاهر - عقبة في طريق الدراسة المترابطة للمطولة في صورها الثلاث .

ولكن بشئ من التأمل اتضح أنه لا توجد أية عقبة في هذا السبيل لأن طابع المأساة ظل مسيطرا على الأغنية ١٩٥٠ و ١٩٦٥ حتى في كثير من الأساليب والصور ، بل وحتى في كثير من العناوين ، مع اختلاف مقدار السيطرة في كلتا القصيدتين .

وعلى هذا الأساس كانت دراسة الصور الثلاث في اعتدادها الطولى مع ديوانها الأول « عاشقة الليل » في المرحلة الأولى من مراحل ابتداعها الشعري ، مع الوضع في الاعتبار ربط كل قصيدة من قصيدتيها الأخريين : « أغنية للإنسان ١٩٥٠ » و « أغنية للإنسان ١٩٦٥ » بمرحلتها الشعرية المتأثرة الى حد ما بخصائصها الفنية . وبذلك حلت المشكلة بأسلوب هو أقرب الى واقع الدراسة .

بقى التمهيد ، وبقي المنهج العام ، وبقيت الخاتمة .

أما التمهيد ، فقد رأيت أن يكون عن حياة نازك الخاصة ، وأن يكون أكثر اعتمادا على صحائف نازك الخاصة ، « لمحات من صيرة حياتي وثقافتى » و « اجابة عن أسئلة وجهها الى أحد طلبة الماجستير وقد كانت رسالته عنى » فهي كافية لالقاء أضواء خالصة على حياة الشاعرة .

وأما المنهج العام فقد اتضح بعد كثير من التأمل أن شعر « نازك » يأخذ مراحل ثلاث .

المرحلة الأولى : مرحلة التعبير عن التجربة ، وتمثل في مأساة الحياة بصورها الثلاث ، و « عاشقة الليل » .

المرحلة الثانية : مرحلة الوعي بأبعاد التجربة ، وتمثل في « شظايا ورماد » و « قراءة الموجة » و « شجرة القمر » .

المرحلة الثالثة : مرحلة الإعلاء والانطلاق بالتجربة إلى أفاق روحانية
سامية ، وتمثل في « الصلاة والثورة » ، و « يغير ألوانه البحر » .
على أن يكون في نهاية كل مرحلة دراسة خاصة بعنوان خصائص
المرحلة .

وأما الخاتمة فقد رأيت أن تكون - وبعد استكمال المراحل الثلاث
بخصائصها الفنية - بتلك القصائد المحللة لديوان « يغير ألوانه البحر »
وهي في رأينا دراسة عامة لمثل هذا اللون من الشعر .

د. محمد عبد التيمم عاشر

تمهيد

الشاعرة (*)

كبرى اخوتها : أربع بنات وولدان . ولدت في ٢٣ من شهر آب (أغسطس) ١٩٢٣ في « الماقولية » من بغداد القديمة ، حيث كانت العائلة تملك بيتا كبيرا قديما ضاحق الجدران ، اشتراه الجد الأعلى عام ١٨٣٠ ، وكان يعيش في هذا البيت جدما والد أبيها وأولاده ، وأخوه وأولاده ، واختان له على طريقة العائلات القديمة .

ثم انتقل بها أبوها ، وبأفراد أسرته الصغيرة الى بيته الصغير ، الذي ابتناه في ضاحية الكرادة الشرقية ، القرية من نهرو دجلة في سنة ١٩٣٠ .

وكانت ضاحية الكرادة الشرقية اذ ذاك تتألف من بستانين ، وعقول كثيرة متراسة ، وأغلبها خال من البيوت الا في مناطق قليلة ، وكان هذا البيت الصغير يقع مباشرة بين بستانين كثيفين مليئين بالأشجار الباسقة

(*) اعتمدنا في دراستنا عن حياة الشاعرة على : لمحات من سيرة حياتي ولتفتلي .
واجابة عن امثلة وجهها الى أحد طلبة المجستي وكانت رسالته عني ، وقد أعدتها الشاعرة
الى المؤلف ليضمن بها على الدراسة .

من نخيل ، وتوت وبرتقال و نارنج ومشمش واجاص وتين ، وسوى ذلك .
وأمامه كانت تقع بقعة أرض صغيرة فيها تلال من الرمال الرطبة . وكانت
الشاعرة الصغيرة ، ابنة السابعة تقضى الوقت أحيانا جالسة على التلال ،
تلمب بالرمال ، وتبنى بيوتا ومدنا وتحلم ، وأحيانا تلمب مع اخوتها ،
وأطفال جيرانها بين الأشجار والأدغال والحشائش ، وربما دفعت بها
شقاوة الطفولة الى اجتياز السياجات المحيطة بالحدائق لتقطف أزهار
البرتقال ، وتصنع منها أسورة وقلاند . وربما ذهبت - دون علم أمها
مع فتاة بدوية كلفتها أمها بفصل الصحون - قبل أن تدخل المياه الى
بيتها - الى دجلة ، وتوغلت في الماء ، وأحسنت بالرمال الناعمة الطرية
تلين تحت قدميها على شكل رائع وشاهدت مجموعات الأسماك الصغيرة
تسبح على مرأى منها ، ومكنت تلمب مع مياه النهر ، حتى ابتلت ملابسها
مما أثار غضب أمها ، وتأنيبها ، ومنعها بعد ذلك عن مقاربة النهر .

غير أن هذه المنطقة الرائعة البكر ما كانت تسلم مما يشتر كوايس
طفولتها ، ففيها كان يوجد كثير من الحيوانات المتوحشة كابن آوى ، الذي
يشبه عويله عويل الرياح ، والذئب ، والبيز ، الذي كان يختطف الأطفال
الصفار ويفترسهم ، ويخفر القبور ، ويأكل جثث الموتى ، وهو - كما
تصفه - حيوان صغير ، شرس ، أبيض اللون ، كثيف الشعر .

وأدخلها أبوها المدرسة الابتدائية ، وتدرجت في دراستها من
الابتدائية ، الى المتوسطة ، فالثانوية ، التي أكملتها في عام ١٩٣٩ ، ثم
دخلت دار المعلمين العالية ، فرع اللغة العربية ، وخرجت منها بليسانس
الآداب عام ١٩٤٤ ، من مرتبة الامتياز ، وهي أعلى مرتبة تمنح .

وقبل أن تتخرج بعامين - في سنة ١٩٤٢ - سجلت نفسها طالبة في
فرع العود ، بمعهد الفنون الجميلة ، ودرست على يد الفنان الكبير ،
الموسيقار « محيي الدين حيدر » الذي كان يعرف بالشريف ، وهو اسمه
الفنى ، وكانت له طريقة فريدة في العزف والتدريس . وكان منهج
الدراسة في فرع العود يقوم على تدريس المقامات الشرقية على شكل
بشارف وسماقيات وسواها . وكان الطالب يتدرج الى قمة المهارة الفنية
في عزف مقطوعات الشريف « محيي الدين » التصويرية الرائعة مثل
« تأمل » و « ليت لي جناحا » و « كابريس » وغيرها . وكانت الشاعرة
تجلس مسحورة في صف العود ، وكأنها تستمع الى صلاة ، وكان الشريف
يكرر أن لها سمعا موسيقيا حساسا ، وموهبة ظاهرة ، وأنه خائف عليها من
حبها للشعر وتأثيره على حبها للموسيقى ، وفن العود ، وهو ما حدث
بالفعل .

ودخلت في نفس العام طالبة في فرع التمثيل ، لتتعلم - كما تقول -

فن الالتقاء ، ولتدرس دراسة مفصلة ميثولوجيا الاغريق الى جانب دراسة
استيكلوس ، وسوفوكليس ، ويوريبليس وأريستوفان ، وكلها كانت
مقررة في موضوع تاريخ المسرح والأدب المسرحي .

وانتهت الى صف لدراسة اللغة اللاتينية ، وبدأت تحفظ بحماسة
تلك القوائم ، التي لا تنتهي من حالات الأسماء ، وفصائلها ، وتصريفات
الأفعال وصوامها ، ووصلت الى أن نظمت بها نشيدا بدائيا ، ساذج الصياغة
على نغمة الأغنية المشهورة (At The Ballalika) ثم واصلت
دراستها بعد ذلك بمساعدة القواميس ، ودخلت فيها صفا في جامعة
« برنستون » بالولايات المتحدة الأمريكية ، درست فيه نصوصا للخطيب
الروماني « شيشرون » وأعجبت فيه بالشاعر اللاتيني « كاتولوس » .
وحفظت له مجموعة من القصائد ما تزال تترنم بها في وحدتها ، وتجد
سعادة بالغة في ترديدها .

وفي عام ١٩٤٩ بدأت دراسة اللغة الفرنسية في البيت مع أخيها
الذي كان يصغرها « نزار » ، وكان اذ ذاك طالبا في قسم اللغة الانجليزية
بدار المعلمين العالية ، وكان له ولع شديد بالأدب واللغات ، وهو شاعر
أيضا وإن كان مقلا .

بدأ دراسة هذه اللغة دون مدرس اعتمادا على كتاب انجليزي يعلم
الفرنسية ، وواصلتا تعليمهما حتى أصبحا يقرآن كتب الشعر والنقد
والفلسفة .

وفي عام ١٩٥٣ دخلت دورة في المعهد الفرنسي العراقي قرأت فيها
نصوصا من الأدب الفرنسي ، مثل قصص « الفونس دوديه » و « موباسان »
ومسرحيات « موليير » . ولكن نطقها بهذه اللغة بقي رديئا حتى اليوم ،
لأنها تعلمتها من دون أستاذ يلفظ أمامها الكلمات ، ولم تتح لها فرصة
السفر الى فرنسا والحياة فيها فترة .

وهذا على خلاف اللغة الانجليزية التي بدأت دراستها في مرحلتها
المتوسطة والثانوية ، وأخذت عنايتها بها تزداد وهي طالبة في دار المعلمين
العالية ، يوم أن كانت تقرأ شعر شكسبير sonnets ، ومسرحية حلم
منتصف ليلة صيف ، وترجم إحدى سونيئاته . وشعر بايرون ، وشيلي .
وتمكننت بفضل هذه العناية من دخول دورة في المعهد الثقافي البريطاني
في عام ١٩٥٠ ، والاعداد لأداء امتحان تقييمه جامعة « كمبرج » تمنح بعده
شهادة Proficiency كما تمكننت من الانماك في قراءة عشرات من كتب
الشعر والدراما في حماسة ونهم ، واجتياز هذا الامتحان بتفوق ، وعلى الأثر
صافرت الى الولايات المتحدة الأمريكية على نفقة مؤسسة « روكفلر » الأمريكية

التي اختارت لها أن تدرس مادة النقد الأدبي في جامعة « برنستون » في « نيو جيرسي » بالولايات المتحدة ، وهي جامعة رجالية ، ليس في تقاليدها دخول الطالبات فيها ، وكانت هي الطالبة الوحيدة ، وكان ذلك خير دعم للمثولين في الجامعة كلما التقى بها أحدهم في أروقة المكتبة أو الكليات ، وقد أتت لها في هذه الفترة الدراسة على أساطين النقد الأدبي في الولايات المتحدة مثل : ريتشارد بلاكمور ، وآلن داوور ، وآلن تيت ، ودونالد ستافغر ، وديلور شوارتز . وكلهم أساتذة لهم مؤلفات معروفة في النقد الأدبي ، كما عرفوا بأبحاثهم في مجلات الجامعات الأمريكية ، وسائر الصحف الأدبية .

وفي عام ١٩٥٤ انتخبته مديرية البعثات العراقية للدراسة الأدب المقارن في الولايات المتحدة الأمريكية ، وقبلت في جامعة « وسكونسن » إحدى أول عشر جامعات في الولايات المتحدة الأمريكية . وأتاح لها موضوع الأدب المقارن أن تستفيد من اللغات الأجنبية التي تعرفها ، خاصة الإنجليزية والفرنسية ، وكان النظام في هذه الجامعة لا يتطلب كتابة أطروحة كبيرة بل يكلف الطالب بإعداد مجموعة كبيرة من الأبحاث في موضوعات أدبية متنوعة ، أفادت منها قائمة عظيمة .

ومعنى هذا أن الشاعرة أعلنت نفسها أعددًا وأكب ميولها منذ الصغر .

وميلها منذ الصغر كانت تدور حول الشعر ، وما يرتبط به ، ويهيئ له من دراسات في اللغة العربية ، ومن دراسات كذلك في التاريخ ، والعلوم خاصة علم الفلك ، وقوانين الوراثة ، وموضوعات الفلسفة ، التي ساعدتها على تكوين ذهن منطقي ، كانت دراساتنا الكثيرة للنحو العربي في أصوله القديمة قد هيأتها له تهيئة واضحة .

فإذا ما أضفنا إلى هذا موهبتها الكامنة ، التي بدأت تفتق قبل سن السابعة عن نظم بعض أشعار عامية ، وأثناء الماشية عن نظم قصيدة فصيحة تصادف أن كان في قافيتها غلطة نحوية ، وعنفما قرأها أبوها رمى بها على الأرض بقسوة ، وقال لها في لهجة جافية مؤنية : اذهبي أولا وتعلمي قواعد النحو ، ثم انظري الشعر ، وكانت عملية النحو في مدرستها لا تميز القاعل من المفعول ، وسرعان ما اضطر أبوها - مدرس النحو في الثانويات العراقية - إلى أن يتولى تعليمها قواعد النحو بنفسه حين دخلت المتوسطة وفي ظرف شهر واحد تفوقت على الطالبات جميعا ، وصارت تنال أعلى الدرجات ، واستمرت على هذا وثابت ، وفرش لها أبوها طريقا مهيدا رائعا حين وضع بين يديها مكتبته التي كانت تحتوى على متون النحو ، وكتب الشواهد جميعا ، ولذلك كان من الطبيعي تماما أن تكون هي الطالبة الوحيدة بين طلبة قسم اللغة العربية التي اختارت رسالة لمرحلة الليسانس في

موضوع نجوى هو (مدارس النحو) وكان المشرف عليها أستاذها الكبير
العلامة الدكتور « مصطفى جواد » الذي كان له في حياتها الفكرية أعجب
الأثر - رحمه الله - ولم تزل رسائلها هذه في مكتبة كلية التربية ، وعليها
تعليقات بالقلم الأحمر ، كتبها الدكتور « مصطفى جواد » في حينه .

وأضفتنا البيئة المهمة ، التي احتضنت هذه الموهبة ، وغذتها ، ونمتها
وأعفتها من المسؤوليات المنزلية اعفاء تاما ، وأدارت معها الحوار الأدبي الرائع
فأما في سنواتها الشعرية المبكرة كانت تنظم الشعر ، وتشره في المجلات
والصحف العراقية باسم « السينة أم نزار الملائكة » وهو اسمها الأدبي
الذي عرفت به . وأبوها كانت له دراسة واسعة في النحو ، وقد ترك مؤلفات
كثيرة أهمها موسوعة في عشرين مجلدا ، عنوانها : « دائرة معارف الناس »
اشتغل فيها طيلة حياته ، واعتمد في تأليفها على مئات المصادر والمراجع
وهو وإن لم يكن شاعرا كان ينظم الشعر ، وله قصائد كثيرة ، وأرجوزة في
أكثر من ثلاثة آلاف بيت ، وصف فيها رحلة قام بها إلى إيران عام ١٩٥٦
وخالها الدكتور « جميل الملائكة » مترجم رباعيات عمر الخيام ١٩٥٧ كان
شاعرا ، وأخوها « نزار » كان كذلك وإن كان مقلا .

وأضفتنا قراءاتها اللسوية في أشعار المدرسة الحديثة : محمود حسن
إسماعيل ، وعلى محمود طه ، وبدوى الجبل ، وأحمد الطرابلسي ، وعمر أبو
ريفة ، وبشارة الجوري ، وأمثالهم .

وأضفتنا مساهماتها في حفلات الكلية باللقاء لقصاصتها المبكرة ، التي
كانت تنشرها الصحف العراقية في حينها ، أذكرنا على أي مدى تهيات
الشاعرة لمستقبل أدبي وفكري خالص ، وإلى أي مدى تهيات لتكون رائدة
من رواد التجديد في الشعر المعاصر ، رائدة مدفوعة في تجديدها بدوافع
داخلية تحكي عنها فتقول :

وبعد صدور (عاشقة الليل) بأشهر قليلة انتشر وباء الكوليرا في
مصر الشقيقة ، وبدأنا نسمع الإذاعة تذكر أعداد الموتى يوميا ، ونحن نبلغ
العدد ثلاثمائة في اليوم الواحد انفعلت انفعالا شعريا ، وجلست أنظم
قصيدة استعملت لها شكل الشطرين المعتاد ، مفيدة القافية بعد كل أربعة
أبيات أو نحو ذلك . وانتهيت من القصيدة ، وقرأتها ، وأحسست أنها لم
تعبir عما في نفسي ، وأن مواطني مازالت متاجرة ، وأهملت القصيدة ،
وقررت أن أعتبرها من شعري الخائب (الفاشل) ، وبعد أيام قليلة ارتفع
عدد الموتى بالكوليرا إلى ستمائة في اليوم ، فجلست ونظمت قصيدة
شطرين ثانية ، أعبر فيها عن إحساسي ، واجتذرت لها وزنا غير وزن
القصيدة الأولى ، وغيّرت أسلوب تقفيها طاعة أنها ستروى طما التعبير
عن حزني ، ولكنني حين انتهيت منها شعرت أنها لم ترسم صورة إحساسي

المتأرجح ، وقررت أن القصيدة قد خابت كالأولى ، وأحسست أنني فى حاجة الى أسلوب آخر ، أعبر به عن احساسى ، وجلست حزينة حائرة ، لا أدرى كيف أستطيع التعبير عن مأساة الكوليرا ، التى تلتهم المئات من الناس كل يوم .

وفى يوم الجمعة ٢٧/١٠/١٩٤٧ أفقت من النوم ، وتكاسلت فى الفراش أستمتع الى المذيع وهو يذكر أن عدد الموتى بلغ ألفا فاستولى على حزن بالغ ، وانفعال شديد ، فقفزت من الفراش وحملت دفترا وقلما ، وغادرت منزلنا الذى يهوى بالحرارة والضجيج يوم الجمعة ، وكان الى جوارنا بيت شاعر يبنى ، وقد وصلوا الى سطح طابقه الثانى ، وكان خاليا لانه يوم عطلة العمل ، فجلست على سياج واطىء ، وبدأت أنظم قصيدتى المعروفة الآن « الكوليرا » . وكنت قد سمعت فى الاذاعة أن جثث الموتى كانت تحل فى الريف المصرى مكسبة فى عربات تجرها الخيل ، فرحت اكتب وأنا أتحمس صوت أقدام الخيل :

سكن الليل

اصغ ، الى وقع صدق الأتات

فى عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات

ولاحظت فى سعادة بالغة أنني أعبر عن احساسى أروع تعبير ، بهذه الأشطر غير المتساوية الطول ، بعد أن ثبت لى عجز الشطرين عن التعبير عن مأساة الكوليرا ، ووجدتني أروى ظمأ النطق فى كيانى وأنا أهتف :

الموت ، الموت ، الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

وفى نحو ساعة واحدة انتهيت من القصيدة بشكلها الأخير ، ونزلت ركبا الى البيت ، وصحت بأختى « احسان » « انظرى - لقد نظمت قصيدة عجبية الشكل ، أظنها ستثير ضجة فظيعة » وما كادت « احسان » تقرأ القصيدة - وهى أول من قرأها - حتى تحمست لها تحمسا شديدا ، وركضت بها الى أمى فتلقته ببرودة ، وقالت لى : « ما هذا الوزن الغريب ؟ ان الأشطر غير متساوية وموسيقاها ضعيفة يا ابنتى » ثم قرأها أبى ، وقامت الثورة الجامحة فى البيت ، فقد استنكر أبى القصيدة ، وسخر منها ، واستهزأ بها على مختلف الأشكال ، وتنبأ لها بالفشل الكامل ثم صاح بى ساخرا : « وما هذا الموت الموت الموت ؟ » .

لكل جديد لذة غير أننى وجدت جديد الموت غير لذيذ

وراح اخوتي يضحكون ، وصحت أنا بأبي : « قل ما تشاء ، اني واثقة أن قصيدتي هذه ستغير خريطة الشعر العربي » ، وكنت مندفعة أشد الاندفاع في عبارتي هذه ، وفي أمثال لها كثيرة ، قلتها ردا على التحدي بالتحدي . ولكن الله سبحانه وتعالى كان يسبغ على رحمته في تلك اللحظات الحرجة من حياتي الشعرية ، فكتب لقصيدتي ان يكون لها شأن كما تمنيت وحلمت ذلك الصباح العجيب في بيتنا .

والواقع أنها الى ذلك الحين لم تكن قد قرأت تجارب « محمد مريد أبو حديد » الشعرية المرسلة ، التي بدأها في عام ١٩١٥ ولا قرأت مسرحياته : حكاية مقتل سيدنا عثمان ، وميسون الفجرية ، وزهراب ورستم ، وخسرو وشيرين ، ولا فلسفته حول هذا اللون من الشعر ، وكلها ظهرت بالتأكيد قبل انتشار وباء الكوليرا في مصر ، ولا قرأت تجارب « علي أحمد باكثير » في مسرحيته أخناتون ، وترجمة روميو وجولييت بهذا اللون من الشعر قبل هذا التاريخ ، ولا محاولات أبي شادي وغيره من أعضاء جماعة أبوللو ، فضلا عن محاولات الزهاوي ، وعبد الرحمن شكرى وغيرهما .

وواضح أن « عاشقة الليل » هو أول ديوان صدر لها في عام ١٩٤٧ ، وبعده بعامين صدر لها ديوان « شظايا ورماد » التي تناولت في مقدمته عرضا موجزا لمعرض الشعر الجديد ، كما تناول هو عشر قصائد من هذا اللون الجديد . وما كاد الديوان يظهر حتى أشعل نارا في الصحف ، والأندية الأدبية ، وقامت حوله ضجة عنيفة ، وكتبت حوله مقالات كثيرة متلاحقة ، كان غير قليل منها يرفض الشكل الجديد ، الذي دعت اليه ، ويأباه الشعر ، وغير قليل أيضا يرحب به وبخاصة في الأوساط الشابة .

وما كاد يمضي عامان حتى كان صدى الدعوة قد تخطى العراق الى خارجه ، وبدأت تقرأ في المجلات الأدبية : في مصر ، ولبنان ، وسوريا وسواها قصائد من الشعر الحر ، كان غير قليل منها يحمل لافتات اهداء نثرى الى الشاعرة : نازك الملائكة .

وتواتر نتاجها ، وتتابع دواوينها .

ففي عام ١٩٥٧ صدر ديوانها الثالث : قرارة الموجة .

- وفى عام ١٩٦٨ صدر ديوانها الرابع : شجرة القمر .
- وفى عام ١٩٧٠ صدرت مطولتها الشعرية : مأساة الحياة ، وأغنية للانسان .
- وفى عام ١٩٧٧ صدر ديوانها : يغير ألوانه البحر .
- وفى عام ١٩٧٨ صدر ديوانها : للصلاة والثورة .
- ومازالت تثرى الحياة الأدبية ، الفينة بعد الفينة بنتائجها الشعرى الأصيل .

الدراسة

١ - مراحل الإبداع

واينا كيف أن الشاعرة أعطت لمحات من حياتها وثقافتها في خطوط مركزة مختصرة ، ووعدت في لمحات من سيرة حياتها بأنه اذا ما أتاحت لها الفرصة أن تتفرغ لكتابة سيرة حياتها المفصلة ، ففيها كثير من الفرائب الممتعة (١) ونحن نرجو لها أن تتاح ، ففيها حتى ودون أن تقصد جوانب هامة ، تلقى أضواء هامة على كثير من جوانب الدراسة ، وبخاصة في المرحلة الأولى من مراحل حياتها الفنية . وربما تعدى ذلك الى مراحل أخرى . ولن نسبق بالوصول الى النتائج فنعطى أمثلة على ذلك قبل أن تمهد الدراسة لهذه النتائج . وحسبنا هنا أن نستنتج ما أعطت ، وأن نفيده منه ، والا نكتفى به ، فهناك جوانب أخرى ترتبط بتجاربها العاطفية أعملتها ، ولم يهملها شعرها ، وانما حدثنا عنها بوضوح يكاد يزاحم لمحاتها التي أعطتها لنا في خطوط مركزة مختصرة .

ونحن بدورنا لن نقوم - بالدرجة الأولى - بالتاريخ لهذه المواضع أو تلك فليست هذه هي رسالة الشعر ، وانما سنقوم بدراسة شعرها حسب امكاناته وطبيعته ، وسنفيد مما كتبته ومما نظمته على السواء .

(١) لمحات من سيرة حياتي وثقافتني ص ١٥ .

وقد رأينا - كما ذكرنا في التقديم - ان شعر نازك يأخذ مراحل
ثلاث :

المرحلة الأولى : مرحلة التعبير عن التجربة وتتمثل في « ماسماة
الحياة بصورها الثلاث » و « عاشقة الليل » .

المرحلة الثانية : مرحلة الوعي بأبعاد التجربة ، وتتمثل في « شفايا
ورماد » و « قراءة الموجة » و « شجرة القمر » .

المرحلة الثالثة : مرحلة الاعلاء ، والانطلاق بالتجربة الى آفاق
روحانية سامية ، وتتمثل في : « للصلاة والثورة » و « يغير ألوانه البحر » .
وسنبداً الدراسة على أساس من هذه المراحل بالمرحلة الأولى .

المرحلة الأولى :

مرحلة التعبير عن التجربة

ونعنى بالتعبير عن التجربة : الاندفاع المباشر فى التعبير عن التجربة ، والوضوح ، وعدم القدرة على التحكم فى الأحاسيس بالهرب منها الى خلق المعادل الموضوعى للتجربة ، والتعبير الصريح بضميرى المتكلم والمخاطب ، والاعتراف بالحب ، وبخاصة فى « عاشقة الليل » ، واستخدام التعابير الدالة على الصراخ ، والنواح ، والويل ، واللفه ، والشكاة وتوضيح الرموز ، واستشفاف العظة ، والاعتماد على الموسيقى التقليدية وعلى الصور التقليدية من تشبيه واستعارة ، والعودة السريعة الى المعبود والتوقع على الذات ، وخير ما يمثل هذه المرحلة : المطولة بصورها الثلاث ١٩٤٦ و ١٩٥٠ و ١٩٦٥ و « عاشقة الليل » ١٩٤٧ التى تقول فى مقدمته :

اعبر عما تحس حياتى
وارسم احساس روى القريب
فأبكي اذا صلتى السنين
بخنجرها الأبدى الرهيب
وأضحك مما قضاه الزمان
على الهيكل الأدمى العجيب
وأغضب حين يلبس الشعور
ويستخر من فوران .. اللهب (١)

فأعبر ، وأرسم ، وأبكي ، وأضحك ، وأغضب ، هى تعابير مباشرة عن أحاسيس فؤادة ، لا تملك معها الشاعرة الا أن تقول :

(١) ديران نازك الملائكة ٤٦٩ ~ المجلد الأول - الطبعة الأولى - دار العودة - بيروت .

ومأساة الحياة هو ديوانها الأول الذى انتهت من نظمه فى منتصف ١٩٤٦ ، وإن كان قد تأخر عن الظهور الى سنة ١٩٧٠ (٢) ، أى الى ما يقرب من ربع قرن من ظهور عاشقة الليل الذى كان ينظم فى تلك الفترة ، ولذا كان علينا أن نبدأ به .

وهو عبارة عن مطولة شعرية تبلغ أبياتها ألفا ومائتين نظمتهما الشاعرة فى ستة أشهر تقريبا - فى أواخر سنة ١٩٤٥ ، والقليل منها امتد الى سنة ١٩٤٦ (٣) وكان عمرها اذ ذاك اثنين وعشرين عاما (٤) ، وهي لذلك تثير عديدا من الأسئلة منها :

الى أى حد هيات الطبيعة لبنت الثانية والعشرين أن تستمر فى نظم المطولة دون تكلف (٥) ؟ وما هى الفلسفة التى ملأت بها الشاعرة الناشئة فراغ المطولة ؟ وإلى أى مدى كان بناء المطولة موافقا لمصارفنى معتد به ؟ وما وسائلها الى هذا البناء ؟ ثم الى أى مدى كان تآثر المطولة بغيرها من روائع الشعر العربى والعالمى ؟ وإلى أى اتجاه جمالى وفنى تنتمى المطولة ؟

وهذه الأسئلة بدورها نابعة من طبيعة العمل الفنى - مأساة الحياة غير مقمحة عليه . والاجابة عليها تتطلب - من غير شك - دراسة سيكلوجية لطبيعة الشاعرة فى فترة نظمها للمطولة ، ولظروف المجتمع السياسية التى خرجت فى ظلها المطولة الى الوجود ، ودراسة جمالية وفنية لا بد منها وبخاصة عند دراسة هذه الأعمال الكبيرة .

(٢) راجع لمحات من سيرة حياتى وثقافتى ص ١٣ . والمجلد الأول من ديوان نازك مقلمة مأساة الحياة ص ١٩ .

(٣) للمجلد الأول من ديوان نازك - مقلمة مأساة الحياة ص ١٩ .

(٤) ولدت الشاعرة فى ٢٣ من شهر آب (أغسطس) سنة ١٩٢٢ - راجع لمحات من سيرة حياتى وثقافتى ص ١ .

(٥) تمكنت الشاعرة فى فترة الصبا من نظم مئات القصائد التى لم تنشر منها شيئا - راجع هامش ص ١٧٩ من كتاب الصومعة والشرقة الحمراء لنازك الملائكة - دار السلم للملايين - الطبعة الثانية .

فالشاعرة مهياة بطبيعتها لقول الشعر ، ومهياة بصورة أكثر الحاحا لتفريغ شحنة نفسية هائلة كانت تتفاعل في أعماقها - في هذه الفترة المبكرة من حياتها - وتدفعها الى الكثير من القول !!

اما انها مهياة بطبيعتها لقول الشعر فامر يرجع الى موهبتها الفطرية التي تم اكتشافها في مرحلة مبكرة من حياتها ، ثم الى عوامل أخرى سنعرض لها بالتفصيل .

تقول نازك : « وقد بدأت نظم الشعر وجه منذ طفولتي الأولى والواقع أنني سمعت أبوي وجدي يقولون عني انني شاعرة قبل أن أفهم هذه الكلمة ، لأنهم لاحظوا على التقفية ، وأذا حساسة تميز النغم الشعري تمييزا مبكرا ، وبدأت نظم الشعر العامي قبل عمر سبع سنوات ، وفي سن العاشرة نظمت أول قصيدة فصيحة ، وكانت في قافيتها غلطة نحوية ، وعندما قرأها أبي رمى قصيدتي على الأرض بقسوة ، وقال لي في لهجة جافية مؤنب : اذهبي أولا وتعلمي قواعد النحو ، ثم انظمي الشعر (٦) »

ويبدو أن هذه الموهبة كانت وراثية ، فأم الشاعرة في سنوات الشاعرة المبكرة كانت تنظم الشعر ، وتنشره في المجلات والصحف العراقية باسم السيدة أم نزار الملائكة (٧) . وأبوها وإن لم يسم نفسه شاعرا كان ينظم الشعر وله قصائد كثيرة ، وأرجوزة في أكثر من ثلاثة آلاف بيت وصف فيها رحلة قام بها الى إيران عام ١٩٥٦ (٨) . وخالها الدكتور جميل الملائكة كان كذلك ، فهو الذي قام بترجمة رباعيات عمر الخيام شعرا في عام ١٩٥٧ (٩) . وأخوها نزار الذي كان يصفرها وإن كان مقلا (١٠) .

ومعنى هذا أن الموهبة الفطرية الكامنة في الشاعرة الناشئة ، والممتدة في جينات الآباء قد وجدت البيئة المهيأة لأن تنمو وترعرع .

والبيئة - كما هو معروف - عامل مهم في تربية الموهبة الفطرية وتنميتها ، وبيئة « نازك » كانت هي المناخ الصالح على كل حال ، وفي كل الظروف .

ولمنا لاحظنا في نهاية الفقرة المقتبسة السابقة كيف كانت لهجة الأب قاسية عندها وجد غلطة نحوية في قصيدة ابنة العاشرة ، وكيف رمى بالقصيدة على الأرض لكي تذهب فتتعلم أولا قواعد النحو !!

(٦) لمحات من سيرة حياتي وثقافتي ص ٩١ (٧) السابق ص ١ و ٢ .

(٨) نفسه ص ٢ . (٩) نفسه ص ١٤ .

(١٠) نفسه ص ٧ .

وبهذه الطريقة ، وعلى هذا المستوى كانت رعاية الأب ورعاية الأم .

تقول نازك : «لاحظ أباي أنني موهوبة في الشعر ، شديدة الولع بالمطالعة ، فاعفاني من المسئوليات المنزلية اعفاء تاما ، وساعدني ذلك على التفرغ ، والتهيؤ لمستقبل أدبي وفكري خالص (١١) » .

وتقول : «أما والدتي فقد كان لها أثر واضح في حياتي الشعرية ، لأنني كنت أعرض عليها قصائدي الأولى فتوجه إليها النقد ، وتحاول إرشادي ، ولكنني كنت أناقشها مناقشة عنيدة (١٢) » .

فاذا ما أضفنا إلى ذلك احساس الجدة الشاعري الذي أدى إلى اكتشاف التقفية والأذن الموسيقية عند حفيدته ، والخال الشاعر والعم المثقف ، اكتملت أمامنا صورة البيئة التي أسهمت في رعاية الموهبة الناشئة .

وتتسع البيئة ، وتعدد روافد الثقافة ، فاذا بالشاعرة تصل إلى مرحلة التعليم العالي في سنة ١٩٤٠ ، وتدخل دار المعلمين العالية فرع اللغة العربية ، وتساهم بقصائدها في حفلات الكلية ، وتنتشر الصحف العراقية تلك القصائد في حينها (١٣) .

ولا يخفى ما يدفع إليه ذلك - أعنى النشر والقاء القصائد في حفلات الكلية - من تفجير للطاقات الكامنة والمندخنة في أعماق الشاعرة الناشئة .

ولا تكتفي الشاعرة بذلك ، وإنما تهيم نفسها بدراسة العود ، والعزف على العود ، وبدراسة فني التمثيل واللقاء ، ثم بالتبحر في قراءة الآداب : الانجليزية واللاتينية والفرنسية . وتقرأ شكسبير وترجم احلى سونيئاته ، كما تقرأ شيلي ، وبيرون ، وكيثس ، وتوماس غري ، وعلى محمود طه ، ومحمود حسن اسماعيل ، وبدوى الجبل ، وأمجد الطرابلسي ، وعمر أبو ريشة ، وبشاري الخوري (١٤) والدواما الحديثة ، وتوغل في القراءة .

وهي بكل ذلك تهيم نفسها لاستقبال هبات ربات الشعر .

وأما أنها مهيأة بصورة أكثر الحاحا لتفريغ شحنة نفسية هائلة كانت تتفاعل في أعماقها في هذه المرحلة المبكرة من حياتها وتدفعها إلى الكثير من القول ، فأمر يرجع إلى طبيعة وضعها الأسري ، ثم إلى طبيعة المرحلة النفسية والفسولوجية التي كانت تمر بها .

(١٢) نفسه ص ٢ .

(١١) نفسه ص ١ .

(١٤) نفسه ص ٢ .

(١٣) نفسه ص ٣ .

فنازك كانت كبرى اخوتها ، وكبرى الاخوة في أية أسرة لها وضعها الخاص المدلل ، فضلا عن وضع نازك الأخص داخل كيان أسرة مثقفة تهتم بموهبة فئاتها الناشئة .

وهذان الوضعان الخاص والأخص يكفيان لتوليد حساسية تدفع الى التقوقع على الذات ، والشعور بها ، كما تدفع الى العناد والمساكسة ، والى التأمل الذى يأخذ فى التعاطف مع فترة المراهقة ، تلك التى تصيب حياة المراهق بالتقلقل والصراع نتيجة للتطور الجنسى المفاجئ ، وما يتصل به من تطورات جسمية وانفعالية ترتبط عادة بتجارب عاطفية غير واقعية، تنتهى عادة بالاخفاق والحيرة ولكنها تترك عند أمثالها آثارا غائرة فى أعماق النفس ، وحنايا الشعور (١٥) .

فاذا ما أضفنا الى ذلك دافعا نفسيا آخر يتمثل فى تلك العزيزة Instinct التى أوجع اليها أدلر Adler الشأن الأول فى حياة الفرد ، وهى غريزة السيطرة أو حب الظهور .
Self — Exhibition, will to power

أو الطموح على حد تعبير الشاعرة ، وأضفنا ميلين فطريين آخرين Innat Tendencies هما الاستهواء suggestion والمحاكاة Imitation ، وعرفنا مدى إعجاب الفتاة الناشئة بالمطولات الشعرية فى الأدب الانجليزى الذى كانت تكثر من قراءته فى تلك الفترة (١٦) .
والإعجاب بمطولة الشاعر على محمود طه « الله والشاعر » التى نشرت قبل هذه الفترة بزمن طويل (١٧) ، بالإضافة الى موهبتها الفطرية — التى أوضحناها آنفا — تبين لنا الى أى حد كانت الدوافع النفسية هذه قاهرة ودافعة للكثير من القول .

تقول نازك مصورة لحالة التقلقل والصراع النفسى والجنسى المفاجئ فى فترة المراهقة :

رغبات كالليسل غامضة الأصـ
لهاء ترغى فيما وراء الشعور
وشعور بفسورة فى السلم الجـ
وف تبقى كنا قم مو تود (١٨)

(١٥) راجع أحاسيس الحب والحرمان ص ٨٤ من هذه الدراسة .

(١٦) المجلد الأول من ديوان نازك الملائكة — مقدمة مأساة الحياة ص ٦ .

(١٧) نشرت القصيدة فى ديوان « اللوح الثالث » الذى صدر فى القاهرة سنة ١٩٣٤ ، والشاعرة تعترف بتأثيرها بشعر على محمود طه فى فترة الصبا — راجع الصومعة والشرقة الحمراء ص ١٥ .

(١٨) المجلد الأول من ديوان نازك — أغنية للإنسان ص ٢٥٢ .

وتقول : الشعور بالذات ، فى أول حياتى ملكت هذه الصفة المزعجة
فكنت ما يسمى بالانجليزية Self-conscious بسبب خجل المفرط
وانعزاليتى ، وحساسيتى ، ولكن هذه الحالة فارقتنى بعد أن سافرت
وجربت ونضجت (١٩) .

وتقول عن مناقشتها مع أمها حول قصائدها الأولى : ولكنى كنت
أناقشها مناقشة عنيدة (٢٠) .

وفى معرض استنكار أبيها لأول قصيدة حرة لها : قل ما تشاء
انى واثقة أن قصيدتى ستغير خريطة الشعر العربى ، وكنت مندفعة أشد
الاندفاع فى عبارتى هذه . قلتها ردا على التحدى بالتحدى (٢١) .

وتقول : كنت ميالة الى الانعزال منذ طفولتى بسبب احساسى الدائم
باننى اختلف عن سائر البنات اللواتى فى سننى ، فانا كثيرة المطالعة ، محبة
للشعر والغناء ، جادة ، قليلة الكلام ، بينما هن لا يطالحن ، ولا يعبان
بالفن ، وليس لهن من الجد فى الحياة الا سير ، كما أنهن كثيرات الكلام
لا يسكنن أبدا ، وكان كل هذا يصدمنى وكنت اعتزل المجتمع لكى أقرأ
وأنظم القصائد المتتالية ، وكثيرا ما كنت أقف فى حديقة بيتنا الخلفية
ساعات متوالية ، وأغنى بأعلى صوتى أغانى عبد الوهاب الذى كنت أعجب
بغناؤه ، وكانت عمى المولعة بى تقول لى مندهشة : أنت تقفين هنا تغنين
وتعبددين الأشجار ، وعندما بلغت السادسة عشرة أصبحت أعد العزلة
فضيلة الشاعر ، وحرية الانسان المفكر ، ونبتت المجتمع ، وانطويت على
نفسى (٢٢) .

وتقول : وكنت اذ ذاك أكثر من قراءة الشعر الانجليزى فأعجبت
بالمطولات الشعرية التى نظمها الشعراء . وأحببت أن يكون لنا فى الوطن
العربى مطولات مثلهم ، وسرعان ما بدأت قصيدتى وسميتها مأساة
الحياة (٢٣) .

وتقول : والواقع أننى أقبلت على نظم الشعر اقبالا شديدا منذ عام
١٩٤١ يوم كنت طالبة فى الكلية ، فقد دخلت فى ذلك العام بداية نضجى
الروحي والعاطفي والاجتماعي (٢٤) .

(١٩) لحات من سيرة حياتى وثقاقتى ص ١٩ .

(٢٠) نفسه ص ٢ . (٢١) نفسه ص ٥ .

(٢٢) نفسه ص ١٨ .

(٢٣) للجلد الأول من ديوان نازك - مقدمة مأساة الحياة ص ١٩ .

(٢٤) لحات من سيرة حياتى وثقاقتى ص ٢ .

وتقول :

كل يوم أرى شباب حياتي
وأزاني أسير مرغمة الأقد
لست ألقى حولي سوى عالم يش
وبيع الحياة بالتع الحم
ويرى اللهو في الحياة لعان
ياجهل الإنسان فليبق حيرا
ولاعش في ظلال وحدتي الخ
لا فؤاد أبته إلى المر
وليقولوا اني فتاة جنى الشع
وعبرت الحياة كالشبح الضل

وتقول :

كان هذا الطموح لعنة أيا
كلما حقق الزمان لقلبي

وتقول :

قد احبوا أباهم وتمرد

وهكذا نرى أن الدوافع النفسية المتعددة والمتآزرة قد هيأت الفتاة الناشئة للانطلاق في القول والقول الكثير دون تكلف .

فاذا ما تساءلنا عن ماهية الفلسفة التي ملأت بها الشاعرة الناشئة فراغ المطولة راعنا أنها فلسفة متشائمة . Plssimisme
تتأثر خطي الفيلسوف الألماني المتشائم شوبنهاور (٢٨) ، بل وتزيد عليه في التشاؤم .

تقول نازك : وسرعان ما بدأت قصيدي وسميتها « مأساة الحياة »

وهو عنوان يدل على تشاؤمي المطلق ، وشعوري بأن الحياة كلها ألم وإبهام وتعقيد ، وقد اتخذت للقصيدة شعارا يكشف عن فلسفتي فيها هو

(٢٥) جلد الأول من ديوان نازك ص ٢١٣ . وراجع الفقرة أحزان الشباب ص ٢٠٩ وما بعدها فيها كثير من مراجيد الشاعرة .

(٢٦) نفسه ص ١٥٤ . (٢٧) نفسه ص ١٥٢ .

(٢٨) توفي شوبنهاور سنة ١٨٦٠ - آينس منصور - الرومانتيكية في ألمانيا - مجلة الرسالة - العدد السابع يوليو ١٩٥٥ .

هذه الكلمات للفيلسوف الألماني المتشائم « شوبنهاور » (لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما أسدل على هزيمة وموت . لست أدري لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التي تثور حول لا شيء ؟ حتام نصبر على هذا الألم الذي لا ينتهي ؟ متى نتدفع بالشجاعة الكافية فنعترف بأن حب الحياة أكثوية وأن أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت ؟) ، والواقع أن تشاؤمي قد فاق تشاؤم شوبنهاور نفسه ، لأنه - كما يبدو - كان يعتقد أن الموت نعيم لأنه يختم عذاب الإنسان . أما أنا فلم تكن عندي كارثة أقسى من الموت . كان الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى ، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى صباى الى سن متأخرة (٢٩) .

وتقول :

**ألم العيش ياضفاف قسوى وشقاء المات القسوى واقسى
فى ظلام الحياة مضطرب الآ ن ونفى عما قليل وننسى (٣٠)**

ولكن ، من أين لها هذا الشعور النفسى المتشائم القاسى ؟

يبدو أننا لا نبعد كثيرا عندما نرجع الى الوراء لنرى أن الدوافع النفسية السابقة من عزلة ، وانطواء ، وقلقلة داخلية ، مضافا اليها زيادة فى الحساسية ، وشعور بالفصالة ، بل والاضمحلال ازاء جبروت الكون ، وعظمة الوجود ، ومضافا اليها صدمة الحلقة فى الواقع بعد مرحلة الصبا الناضرة ، والاحساس بتناقضات الحياة ، والخوف من الموت قبل أن تمتلك ناصية الحياة (٣١) والاعتقاد المسيطر بأن الكتابة فضيلة الانسان المفكر ، وأن طبيعة الشاعر ترتبط دائما بالألم والماناة ، ومضافا اليها فشل التجربة الأولى فى الحب .

(٢٩) مقدمة المجلد الأول من ديوان نازك ص ٦ .

(٣٠) نفسه ص ١٨٧ .

(٣١) يقول الدكتور زكريا ابراهيم فى كتابه تأملات وجودية - دار الآداب - بيروت ١٩٦٢ ص ٩٩ ينبثق القلق الوجودى لدى الانسان من احساسه بأنه لم يحيى بالقدر الكافى . أى أنه لم يصل الى امتلاك الوجود الحقيقى ، الذى يحقق فيه مطامح حياته ، ومعنى هذا أن شعور الانسان بأن حياته قصيرة يفرض على نفسه احساسا بالقلق .

ويقول الدكتور فوزى ميخائيل فى كتابه « سورين كيركجورد أبو الوجودية دار المعارف بصر ١٩٦٣ ص ٦ » ان ادراك الرومانى لحقيقة الوجود الذى يهبه الموت ، وادراكه لحدود العقل جعله يفقد الاطمئنان ويعيش فى حالة اضطراب مستمر ، مما دفعه الى الاحتفاء بما هو لا عقل ، ولا شعورى ولا منطقى ، ومن هنا وفى إطار هذا الاضطراب والقلق يهرب الرومانى الى الاحاسيس الذاتية ، والحياة الباطنية ، وتصبح الذات هى مركز تفكيره واحساسه .

هذه الدوافع قادرة على أن تولد أمثال هذه الأحاسيس المأساوية
الملتاعة .

تقول نازك :

مغلب الخوف والتشاؤم قد جر ح ايماننا وادنى صبابنا (٣٢)
وتقول :

هل أنا الآن غير شاعرة حيه رى وهل غير هيكل المضمحل (٣٣)
وتقول :

يا معاني الزوال والعلم الرا نغ رحماك وارفقي بصبايا
لا تطل على من كل شيء فى وجودى فقد سئمت أسايا (٣٤)
وتقول مهاجمة لعاطفة الحب ، ومفسرة لها بما لا يبعد بها عن معاني
الدينس والاثم مما يثير واقع الأزمة ، وانعكاساتها على حياتها ومشاعرها
فى تلك الفترة .

ابعدوا ابعدوا عن الحب وانجوا باغانىكم من الآثام (٣٥)
وتقول :

فحياة الخيال أجمل من وا باغانىكم من الآثام (٣٥)
وتقول :

وغرام الفراش بالزهر اسمى من صبايات عاشق بشرى (٣٧)
وتقول مصورة لملكة الرهبان وحياتهم فيها فكانها تصور مملكتها
وحياتها الخاصة :

شيلوها من كل لفظة شوق فى العيون الحبيسة المحرومة
وسقوا أرضها الجدية من بر كان تلك العواطف المكتومة
وجموها من أن تغازلها الشمس س بالوانها ولين شداها
وابوا أن يلامس القمر المن فعل الضوء فى المساء دجها
وتمنوا ألا تمر بها رى ح عبيرة الصدى والنشيد

(٣٢) المجلد الأول من ديوان نازك ص ١٨٥ .

(٣٤) نفسه ص ٢٧٧ .

(٣٣) نفسه ص ٢٤٠ .

(٣٥) نفسه ص ١٣٦ .

(٣٥) نفسه ص ٢٤٥ .

(٣٧) نفسه ص ١٤٨ .

فشفاه الرياح تكمن فيها قبل عذبة وذكرى خلود
وتمنوا أن يقل الليل عينيه وتخبو نجومه السحريه
فعيون النجوم تقوى بأهدا ب حرية الرؤى قمريه (٣٨)

تقول هذا فقتير مفهوم الاسقاط اللاشعورى المتعكس من داخلها هي
على حياة الرهبان تنفيسا لها ، وتعبيرا أصيلا عن هذه المشاعر .

ولقد نظمت في أوائل المطولة فصلا متكاملا كان بمثابة المعبر بين
وقفتها الأسبانية في ظلال الصفصاف وبين سياحتها الباحثة عن السعادة
المفقودة عنوانه « على تل الرمال » أخذت توازن فيه بين حياتها الوردية
الأولى وحياتها المصقومة المتشائمة وقت هجوم الاحساس المتشائم عليها ،
لقد أفسد الاحساس المتشائم عليها كل متعة ، وملأ حياتها بالخواء ، وسبب
لها القلق والحيرة .

ليتني لم أزل كما كنت قلبا ليس فيه الا السنا والنقاء
كل يوم ابني حياتي أحلا ما وانسى اذا آتاني المساء
أبدا أصرف النهار على التل وابني من الرمال قصورا
ليت شعري أين القصور الجميلا ت وهل عن ظلمة وقبورا ؟
أيه تل الرمال ماذا ترى أب قيت لى من مدينة الأحلام ؟
انظر الآن هل ترى في حياتي لمحة غير نشوة الأوهام ؟
ذهب الأسى لم أعد طفلة تو قب عش العصفور كل صباح
لم أعد أبصر الحياة كما كنت ت رحيقا يلوب فى أقداحي
لم أعد فى الشتاء أرنو الى الأمه طار من مهدى الجميل الصغير
لم أعد أعشق الحمامة ان غدا ت والهو على ضفاف القدير
كم زهور جمعتها لم تدر من ها الليالى شيئا سوى الأشواك
كم تعاليل صفتها فنيث الا خيالا يؤود قلبى البساكى
آه يا تل ها أنا مثلما كنت ت فارجع فردوسى اللقودا
أى كف أئيمة صلبت رمى لك هذا جماله المعبود (٣٩)

وهي هنا لم تكن تدرك أن الكف الأئيمة هذه التى صلبت جماله
المعبودا قد امتلئت من داخلها هي لا لتسلب جمال التل الرملى وحده ،
وأنما لتسلب الجمال من كل شيء !!

كما نظمت فصلا آخر بعنوان مأساة الشاعر طرحت فيه تصورهما
عن المأساة ، وبينت أن حساسية الشاعر ، وحدة مشاعره ، والصراع

الدائم في أعماقه هي من أسباب تعاسته ، وكأنها تترجم في هذا الفصل عن نفسها ، كما كانت تترجم عن فهمها لطبيعة الشاعر ، ووظيفته ،
فالشاعر :

أبدا لا يرى سوى مسرح الحياة صاة بين المصروع والتهنيد
ولذا فقد اقتنعت بهذا الفهم ، وحرصت عليه ، بل وأكثر من ذلك
دعت إلى الاكتئاب الذي كانت تحبه وتدلله على حد تعبيرها وتحرص عليه

اقنعوا باكتئابكم واعشقوا الفن وعيشوا في عزلة الأنبياء
وغدا تهتف العصور بذكراكم وتحيون في رحاب السماء (٤٠)

ولا شك أنها بذلك تسير على خطى المفهوم الرومانسي ، وبخاصة
مفهوم « الفرد دي موسيه » الذي يقول : ان المرء لا يصل إلى فهم نفسه
إلا بالألم والمعاناة ، ومن ثم كان على الشاعر أن يعاني ليصل إلى مراتب
الابداع العليا .

تقول نازك : وقد شاعت هذه الفكرة شيوعا عظيما في القرن التاسع
عشر في أوروبا ، وبلغتنا هنا في هذا القرن فرددها شعراء كثيرون (٤١) .

ثم هي بالإضافة إلى ذلك مبالاة إلى التفلسف ، والتفلسف هنا يعلو
على مستواها وتفكيرها كما يعلو على مستوى كثير من الفلاسفة والمفكرين .
فالقضايا المثارة قضايا كونية تدور حول الحياة والموت ، والخير والشر ،
والنور والظلام ، وسيطرة الموت ، والشر ، والظلام على الكون . وقضايا
نفسية تعلو على التحليل والتعليل والاقتناع .

طلالا قد سألت ليلي لـسكن عز في هذه الحياة الجواب
ليس غير الأوهام تسخر مني ليس إلا تحلى واضطراب (٤٢)

وربما كان لكل هذه الأحاسيس الضاغطة أثر قوى في تكييفها
انشعوري إلى أحاسيس الطفولة ، ووعيها بهذا النكوص ، وهذا الوعي في
حد ذاته مأساة ، لأنه مزق حياتها بين عجز الطفولة ، وحيرة الوعي
بتناقضات الحياة ، ولا مقولية الوجود .

لم يزل مجلسي على تلى الرمي لي يصغي إلى أنشيد أمسي
لم أزل طفلة سوى أنني قد زدت جهلا بكنه عمري ونفسي (٤٣)

(٤٠) نفسه ص ١٤٦ .

(٤١) نازك الملائكة : الصومعة والشرقة الحمراء ص ١٩٣ .

(٤٢) المجلد الأول من شعر نازك ص ٢٦ . (٤٣) نفسه ص ٣٠ .

ولقد أقبلت مع هذا على قراءة الفلسفة ، وتأثرت بشوئنهاور
وبتشاؤم شوئنهاور ، وأكثر من قراءة شعراء الشجن الرومانتيكيين
وتصادف أن هذا كله تجاوب مع وضع عراقها الحزين المحتل ، وبخاصة
بعد فشل ثورة رشيد عالي الكيلاني ، كما تجاوب مع وضع العالم العربي
الذي كان يعيش بتمامه في ظل الاحتلال ، ومع وضع العالم الذي كان
بخوض حربا عالمية رهيبة .

وفتاة الثانية والعشرين لا تستطيع إزاء هذا كله إلا أن تتجاوب مع
طبيعة تكوينها الحزين ، وظروف عالمها الحزين ، والا أن تشارك وجدانيا
sympathy بالتعبير عما يجول في أعماقها من أحاسيس .

قد وصفت الشقاء في شعري البا كي وصورت انفس الاشقياء
وشعلت الحياة لعنا كثيرا ليس في ليله شعاع ضياء
فأثارت كآبتي عجب النا س وحاروا في سرها المجهول
ما دروا اننى انوح على ما ساتهم في ظلامها السدول
انا ابكي لكل قلب حزين بعثت اغنياته الاقدار
وأروى بادمي كل غصن ظلمي جف زهره العطار (٤٤)

ومن هنا كانت المطولة مأساة الحياة تعبيراً عن كل ما في الحياة من
مآسى وآلام .

وعلى الفور يتبادر الى الذهن سؤال ، وما مكانة فلسفة التشاؤم
في المطولة ؟

وقبل أن نجيب نجب أن نوضح أن الشاعرة وإن كانت تعنى ما تقول
إلا أن هناك لفظة فلسفية تلت عنها دون أن تدرك أبعادها ، وهى لفظة
العبت التى فى أول المطولة .

عبثاً تلهمين شاعرتى ما من صباح لليل هذا الوجود
عبثاً تسألين لن يكشف السر ولن تنعمى بفك القيود (٤٥)

ولولا حداثة السن فى هذه المرحلة التى يتعذر فيها تكوين فلسفة
متكاملة تقوم على أساس من التجريدات الصورية ، أو من أبعاد التجربة
الحيه لقلنا ان هذه اللفظة تحمل أبعاد فلسفة واضحة تكاد تلتقى فى جانب
منها مع فلسفة العبت الميتافيزيقى الجديد ، لما يوجد فيها من تناقض بين
شعور المرء وواقع حياته ، وبين الوجود وتعذر فهمه ، وإن كانت تفتقر
عنها - أعنى عن فلسفة العبت الميتافيزيقى الجديد - فيما دون ذلك -

تفترق عنها في الحيرة غير الجازمة أمام حكمة الحياة والموت ، والشويرة
اللياسية المتخاذلة أمام جبروت القدر ، والاستسلام الحزين الذي ينتهي
بالموت ، والوضوح المنطقي في التعبير عما يجيش في الصدر ، اذ هي عند
الآخرين تمرّد ميتافيزيقي كما في نهاية اللعبة « لصمويل بيكيت » وبما
يصل الى ثورة كما في أسطورة « سيزيف » « لايبير كامو » ، وغموض
ولا معقولة (٤٦) .

كما تفترق عنها في نكهتها الشرقية الخالصة المتأثرة بروح الاسلام
فالانسان في المطولة : أسير ، مسير ، جاهل ، ضعيف ، حائر ، مغلوب
مكبل ، متروك للصدفة العمياء .

أيها المستطير لن تردع الأقـ

مار حتى اذا بكيت طويلا (٤٧)

والقدر بالاضافة الى أنه صمت مستغلق أبدى (٤٨) عالم ، أمر
غالب ، غاشم ، قاسي ، جاني ، مخادع ، ساخر ، يحكم بالصدفة العمياء .
والانسان كما يخضع للقدر يخضع لنفسه التي تحصل الشر والبغض
وتستعصى على التهذيب ، ولطباعه الآثام ، فطباعه وغرائزه قدر آخر .

كيف ينحو والطبع والقدر القا	سي يسوقانه الى الأحزان ؟
ياقلب المسكين ليس له في	حومة الشر والشقاء يدان
كم أراد السهو عن هذه الشر	فحالت طباعه الآثامات
كم أراد النجاة من مغلب القد	ر فعزت على مناه النجاة (٤٩)
هكذا شات القادير للعما	لم اثم وشقوة وحروب
وهي النفس تحمل الشر والبغ	ض فماذا يفيدها التهذيب (٥٠)
نحن أسرى يقودنا القدر الأعـ	مى الى ليل عالم مجهول
ليس منا من يستطيع فككا	ليس منا غير الأسير الدليل (٥١)
اكلا يا أقدار ؟ ما أخيب المس	مى اذن في ظلام هذا الوجود
اكلا تتركن حكمك للصد	فة ؟ بالالشقاء والتكيد (٥٢)

وما دام القدر أعمى يحكم بالصدفة العمياء فالكون ظلام ، والانسان
فيه يخطئ خطئ عشواء ، يتساءل عن الحقائق الكبرى ، ولكن أنى له أن
يفهم السر ، أو يحل المعادلة الصعبة بين المأساة والمهابة .

(٤٦) د- محمد غنيمي هلال - قضايا معاصرة في الأدب والنقد - نهضة مصر ص ٧٥ .

(٤٧) المجلد الأول من ديوان نازك ص ٤٢ .

(٤٩) نفسه ص ٥١ .

(٤٨) نفسه ص ٢٢ .

(٥١) نفسه ص ٥٧ .

(٥٠) نفسه ص ٥٠ .

(٥٢) نفسه ص ٢٢٢ .

وهذه هي المحنة التي أعقبت طرد آدم من السماء ، وهي بالتالى .
 محنة إبناء آدم وقد أخذت أشكال متعددة تنبثق من الظلام ، أو كما تقول
 — من عالم دجى الفضاء (٥٣) ، وتعود الى الظلام كالقيود التي لن تفك ،
 والعباب الذي أقيمت على ضفافه قبور الأحياء تحت السدجى والرياح ،
 والسر ، والحيرة ، واليأس ، والموت ، والمجهول ، والتساؤلات التي لا تجد
 الجواب ، وكيف تجد الجواب ، والحياة كلها تتخبط فى ظلام .

نحن نحيا فى عالم ليس يدرى سره فهو غيبه مجهول
 تطلع الشمس كل يوم فما كنه سنأها؟ وفيم كان الأفول؟ (٥٤)
 ثم يزل عالم المنية لفؤا عز حلا على فؤادى الحزين (٥٥)
 ها أنا الآن حيرة وذهول بين ماض ذوى وعمر يمر
 لست أدري ما غايتي فى مسرى آه لو يتجلى لعيني سر (٥٦)

ولكن ، أتكون الكلمة الأخيرة لعمه الأقدار ، أو للظلام المنسدل على
 الأكوان ، أم تكون للصدفة العمياء ؟

لا ، ليس الأمر بهذه البساطة ، فرب أعمى أهدى من المبصرين
 ورب ظلام تتضح فيه الرؤى وتتميز الأشياء ، ورب صدفة تسير على
 قوانين غير منظورة ونظام ، ولكن القدر كما تقول الشاعرة يخادع الأحياء
 فهو يعطى القليل ثم يرتد بخلا فيسلب ما تعطيه .

ذاك داب الحياة تسلب ما تعد طيه بخلا لا كان ما تعطيه
 تتقاضى الأحياء قيمة عيش ضمههم من شقاء أعرق تيه (٥٧)
 وإن كان الخداع ليس دائما فأحيانا ما يتراءى القدر وجهها لوجه وهو
 يصيب أحقادهم ولعناته ، وثاراته ، وسخرياته ، انها كما تقول : لعنة السماء
 على العالم ، وحقد الحياة على الأموات الذين كانوا من قبل غير أموات ، وثار
 الطبيعة البارد المر ، وسخرية الزمان العاتى .

انها لعنة السماء على العا لم مسئلة الرؤى مكفهـره
 كلما ذاق قطرة من نعيم أعقبها من الأسى ألف قطره (٥٨)
 فهو ثار الطبيعة البارد المر وسخرية الزمان العاتى
 وحقد الحياة لأبد للـمـم ت منها فى عالم الأموات (٥٩)

• (٥٤) نفسه ص ٦٣

• (٥٦) نفسه ص ٢٩

• (٥٨) نفسه ص ٤٢

• (٥٣) نفسه ص ٣٩

• (٥٥) نفسه ص ٢٦

• (٥٧) نفسه ص ٢٧

• (٥٩) نفسه ص ١٩١

ولحظة الشاعرة واندفاعها في تحميل القدر كل ما ينوء بكاهلها ،
وما ينوء بحمله الانسان طفت عليه ، وأمطرته بوابل من الفاظ الهجاء
بل لقد اعترضت عليه في قضائه :

لئى ذئب جناه آدم حتى تتلقى العقاب نعن جنيها؟ (٦٠)
وتستمر كذلك الى نهاية المأساة . ومع أنها قد تراجعت في نهاية
المأساة الى الايمان .

فلنلذ بالايمان فهو ختام الـ ياس والدمع والشقاء المرير
يمسح العين الحزينة من اد معها الهامرات فى الديجور. (٦١)
الا أنه التراجع القهور ، اليأس ، المستسلم الحزين .

المساكين يا سماء فمضى لاساهم كفيك يفسن الشقاء
ان يكونوا جنوا فقلبك اسمى او يكونوا ضلوا فانت السماء
ليس يعنى كف الالهة ان تم هو حزن المعبدين الجياع
فهي نبع الحياة والغير والفن ويرى الأحزان والأوجاع
جئت يا رب تحت ليل الطويل الـ سر أبكى حزنى وحزن الوجود
حين ضاقت بى الحياة واسلمت قيادى لليأس والتكيد (٦٢)
وهكذا تسفر المأساة عن عناصر فلسفة متشائمة لشاعرة تمر فى
حياتها بمرحلة متازمة .

ولكن كيف كانت وصيلتها الى ذلك ؟

لقد أخفت تطوف بأرجاء الحياة تبحث عن السعادة فلا تجدها .

تقول : بحثت أولا لدى الأغنياء لعل السعادة فى قصورهم وحياتهم
المترفة الناعمة ولكنى لم أجدها ، لأن الفنى لا يستطيع أن يدفع وحشة
القبر والأفان بأمواله ، ثم مررت بالراهبين والزاهدين فوجدت عواطفهم
المكبوتة تقلل حياتهم ، ومضى الحرمان يظلل مساكنهم ويبدو على
وجوههم . ثم قلت لعل السعادة فى ارتكاب الشرور والآثام فطفت بأوكار
الصوص والأوباش والمجرمين فوجدت أن ضمايرهم تعذبهم ولا تأذن لهم أن
يرتاحوا . ووصلت الى الريف بأشجاره وامتداداته الجميلة - فوجدت
سكانه فقراء محرومين يعيشون عيشة البؤس والعذاب . وصورى فى هذا
القسم من المطولة راعيا صغيرا يأكله الذئب ، ثم وصفت الثلوج التى تهبط

(٦١) نفسه ص ٢٣٦ .

(٦٠) نفسه ص ٢٨ .

(٦٢) نفسه ص ٢٣٢ .

طوال الشتاء وتحرم الفلاحين من استنبات الأرض فينتشر الجوع والحزن بينهم وتموت مواشيهم .

ومن الريف انتقلت الى دنيا الشعراء لعل السعادة عندهم ولكن بارقة الأمل سرعان ما تخبو بسبب حساسية الشاعر وتأله للجياح والمحزونين والمحرومين . ثم أنتقل الى العشاق لعلهم ذاقوا السعادة فلا أجد بينهم من يعرفها ، لأن الشهوة الجنسية تدنس الروح وتحده آفاق الفكر .

وهكذا تنتهى الرحلة بالحيرة فلا تجد الشاعر السعادة مطلقا (٦٣) . وما أشبهها فى رحلتها هذه « بكانديد » فولتير ، وقد تعرض هو الآخر لكوارث هددت عقيدته فى التفاؤل ، وانتصار الخير .

ايه أسطورة السعادة هاتى
أين القاك ؟ أين مسكنك المر
سرت وحتى تحت النجوم طويلا
أسفالم أجدك فى الشاطئ الصغ
حيث تبقى الأشواك والورد يلوى
حيث يفنى الصفاء والليل يأتى
حيث تقضى الأغنام أيامها غر
أبدا تتبع السراب وتشكو
حيث يحيا الغراب ، والبلبل المو
وفنى اليوم البغض على المو
حيث تبقى القيوم فى الجو رمزا
حيث تبقى الرياح تصغر لحنا
حيث صوت الحياة يهتف بالأد
انظروا كل ما على الأرض يبيكى

حدثيني عن سرك التشنود
موق ؟ فى الأفق أم وراء الوجود ؟
أسأل الليل والدياجير عنك
سرى حيث المياه تفتا تبكى
تحت عين الأيام والأقمار
بجنون الأنواء والأعصار
ئى ولا عشب فى جديب الراعى
بغل دهر مزيف خـداع
هوب يهوى فى عشه المصفور
ح وشوى القمرى بين الصخور
حياة سوادها ليس يفنى
هو مغربة المقادير منا
ياء : ماذا تحت الدجى تبتفونا ؟
فأخيقوا يا معشر الحالينا (٦٤)

ومن منطلق هذا التصرف اليائس اخفت تطوف بسرعة تبحث عن السعادة هنا وهناك ، وفى كل مرة تعود يائسة ، وبين البحث والياس تنتائر صور المأساة : الموت ، والنواح ، والشقاء ، والأشواك والأنواء ، الأعصار ، والأغنام الغرثى ، والمراعى المجذبة ، والسراب ، والغراب واليوم ، والقيوم ، والرياح ، كما تنتائر الأبيات العنيفة القاسية الدالة على حدة المشاعر ، حتى انها وهى تحت الأحياء على اقتناص السعادة تعرض لحظات الاقتناص هذه فى صورة رهيبة قاسية :

(٦٣) نفسه - مقدمة مأساة الحياة ص ٨

(٦٤) نفسه ص ٧٢ .

يا جموع الأحياء في الأرض هيا ت يعود الماضي الجميل اليكم
فاغنموا ليكم وغنوا فمن يد رى لعل الصباح يقضى عليكم(٦٥)

والطلب هنا - كما هو واضح - قاسى لا يحس الانسان معه بأية
متمة طالما هو مهدد . وحتى انها لتتجراً فتقف لتصور وجهه المنية
الكالح ، وقد أخذ يسخر من ضحاياه الأحياء منهم والأموات :

وتعود القصور والزهر ملكا لسواكم من ضاحكي الأحياء
ويظل القمري يشلو واتم في سكون المنية الغرساء (٦٦)
كما تتجراً فتأتى بأشع صور الفناء في الأشياء والأحياء على
السواء :

كل رسم قد غيرته الليال كل قلب قد عاد صخرأ اصما
دقنت عمرنا البستين كان لم نملأ الأرض بالأناشيد يوما (٦٧)
حيث صوت الحياة يهتف بالأح يا : ماذا تحت البجي تبثفونا ؟
انظروا كل ما عل الأرض يكي فافيقوا يا معشر الحالينا (٦٨)

وتبلغ بها الحدة أقصى مداها في أنشودة الأموات ، وفي مرثية
للانسان - أى في هاتين الفقرتين المصورتين لكل معانى الفناء بكل
ما يملك الفناء من معانى رهيبة لا يربط منها حتى محاولات التفلسف
حول . ثار الحياة من الأحياء ، ثم في عنوانها الفطيع المرعب « عيون
الأموات » بكل ما تثيره هذه العيون المحلقة دائماً من أجواء !!

صحيح . ان ما تحت العنوان زاخر بمشاعر الرعب والحسرة
والشكاة والرجاء ، والبكاء ، والرثاء ، والحزن ، وهي مشاعر تربط
من ضراوة العنوان ، لما فيها من معانى الحيوية والحياة ، ولكن يبقى بعد
ذلك استطلاعة وانتشار أحاسيس الرعب ، والكآبة الوثيقة الصلة
بالعنوان .

ان الشاعرة لتستقطر أفانين الشقاء تجاوبا مع حدة مشاعرها
وتنفيساً لها عن هذه المشاعر .

نحن نحيا في عالم كله دم ح وعمر يفيض ياسا وحزنا
تسفى عناصر الزمن القسا سى بأهانتنا وتسخر منا (٦٩)

(٦٦) نفسه ص ١٩٢ .

(٦٨) نفسه ص ٧٤ .

(٦٥) نفسه ص ١٩١ .

(٦٧) نفسه ص ١٨٨ .

(٦٩) نفسه ص ١٩١ .

أين همس النسيم لم تعد الازدحام تفرى قلبى بحب الجمال ؟
فكنا يهوى النسيم بمسوتى فى عميق الهوى وفوق الجبال (٧٠)

ولأن التشاؤم مسيطر ، والشاعرة قد ثبتت أطرافه على جنبات
المأساة فإن حدة التناقض تخف حتى بين الصور التى تبدو كذلك ، ففى
مجال المفارقة تتمتع من فناء الخير ، وبقاء الشر ، وترمز للخير بالزهر .
وللشر بالشوك :

كيف تحيا الأشواك والزهر الفا تن يلوى فى قبضة الأعصار (٧١)
وتؤكد هذا المعنى ، وتدور حوله فى جنبات المأساة ، غير أنها تعود
فتتعجب مرة أخرى من فناء الشوك ، وبقاء الزهر .

كيف تفنى الأشواك حارسة الزهر ر ويبقى الورد الرقيق الضعيف؟ (٧٢)
لا لأن نظرتها أخذت جانب التفاؤل الفلسفى على أساس أن الشر
يفنى ، وإنما لأن خلفية اللوحة فى كل صورة على حدة سوداء مظلمة ،
فكما أن الزهر يفنى ، فالشوك يفنى ، أى أن الكل الى فناء ، القوى
والضعيف على السواء .

كيف مات الراعى ولم تمت الاء نام يا للمقدر المسطور (٧٣)
وغنى عن البيان أن هذا التشاؤم كله خنق فيها الصوت الآخر
الذى كان مفعما بالحياة ، مشبعا بالأمل . هذا الصوت الذى رن صدهاء
فى أكثر من موضع .

١ - فى شوقها الجارف لأفراح الحياة ، وبحثها الدائب عن
أسطورة السعادة ، والشوق أمل يتجدد ، والبحث نزوع الى تحقيق
الأمل ، وخطوة على الطريق .

يا ضلّاف الأفراح ياليتنى اعد رف شيئاً عن افكك الجهول
لم اعد أستطيع أن اكتم الشوق ق فاياك يا ضلّاف وصولى (٧٤)
ثم فى استعراضها لجوانب من الحياة السعيدة فى بداية أغلب
الفقرات ، ولولا روح الانقراض المتشائمة التى كانت تأتى على هذه
الجوانب الأملية لتحقق كثير من أسباب السعادة .

تقول نازك وفى قولها اجهّاز على كل أمل كان يتلأأ :

فكان الحياة لم تبسّم الا لتلقى سوادها فى رؤنا
وكان الزهور لم تشر الأشاء لاء الا لكى تثير أسانا

(٧١) نفسه ص ٢٥ .

(٧٠) نفسه ص ٣٥ .

(٧٣) نفسه ص ١٠٠ .

(٧٢) نفسه ص ١٠١ .

(٧٤) نفسه ص ٢٩ .

وكان النضارة الحلوة الجسد لي حياء بنا لصمت القبور
وكان الطيور ترسل نحن ال موت في سمع كل حي غريز (٧٥)

٢ - في فهمها الجيد لنظرية البقاء عن طريق التزاوج ، والتوالد ،
واستمرارية الحياة .

ها هنا يستطيع ان يفهم القلب ب جمال الدنيا وسر الظلود
كل حي باق فان مات غريد ل فكم في الأعشاش من غريد
ها هنا كل زهرة تبعث العطـ ر فان تغن فالشلى غير فان
كم زهور ستشر العطر والألـ وان من بعد في غضا. المغاني (٧٦).

ولكنها روح الانقضاى والتشاؤم التى كانت تاتى على كل ذلك .

٣ - فى احتفاظها بروح الشباب التى ناضلت دونها فى الفقرة
أحزان الشباب ، وتحلت فى سبيلها بقاء الشباب أو رحيله ، لأن الشباب
كما تقول فى الشعور ، والشعور عندها حياة كاملة ولأنها تستطيع أن
تبنى لفؤادها شبابا من رحيق الخيال والشعر والأنفام تعيش تحت
سمائه .

يا ظلال الشباب فابقى اذا شئـ ت معى أو فاسرعى بالرحيل.
لست أعنى بذلك الشاحب اللـ لق ما دمت فى خيال الجميل
سوف أبني اذا رحلت شبابا للفؤادى أعيش تحت سماءه
من رحيق الخيال والشعر والألـ فام أسقى الزهور فى أرجائه (٧٧).

بل لقد تحلت الموت بروح الشباب هذه ، فجعلته موتا محببا ،
ورأت فيه شبابا للمنى والشعور أى شباب .

سوف ألقى الموت الحبيب روحا شاعريا يحب صمت التراب
وفؤادا يرى الممات شبابا للمنى والشعور أى شباب (٧٨)

ولكنها لم تستمر فى النضال .

٤ - فى التجائها الى الله ، وإيمانها بخلود الروح ، وسعادة الروح
حينما تتخلص من أقال الجسد وأدرانـ .

سأرى فى المات خلد حياتى حين تغفو عنى المنى والجروح
وينام الجسم الوضيع على الأـ من وتختال فى السماء الروح (٧٩)

(٧٦) نفسه ص ٩٤ .

(٧٥) نفسه ص ١٧٤ .

(٧٨) نفسه ص ٢١٨ .

(٧٧) نفسه ص ٢١٥ .

(٧٩) نفسه ص ٢٢٩ .

هـ - في عودتها الى روح الطفولة ، واحاسيس الطفولة ، وهي كما تعلم سناء وتقاه ، واحلام ، ونشوة ، ومرح ، وقصور جميلة حتى ولو كانت تبني على الرمال .

هذا بالإضافة الى أنها تجاهلت موقفا آخر مضمونه : أن السعادة في الروح ، وقبلها قال جبران :

انت في الأرواح أنوار ونار انت في قلبى فؤاد يختلج (٨٠)
ذلك أن روح الشاعرة قد ران عليها في فترة المطولة احساس التشاؤم الذى أصبحت معه لا تسمع الا ضجة الأعاصير ، واصطفاق الأمواج ، وأنين الليل :

لست اصفى الا الى ضجة الاء صار بين النخيل والصفاف
واصطفاق الأمواج فى شاطئ النه ر ووقع الأمطار فوق الضفاف
وأنين فى الليل يرسله قلب ب الكنار المحزون فوق الفصون
ناقضا جنحه من المطر السا قط فى عشه الفريق الغيب (٨١)

ولا عجب فلكل سن احساسه الخاص به بدليل أنها لمحت فى أغنية للانسان الى أن السعادة ممكنة (٨٢) .

(٨٠) محمد عبد الفتى حسن - الشعر العربى في الهجرة - مكتبة الخانجي ١٩٥٥ ص ١٧٦ .

(٨١) ديوان نازك ١٦٧ .

(٨٢) تختلف عقيدة « سيمون دى بوفوار » الكاتبة الوجودية عن عقيدة نازك المتشائمة . تقول « سيمون » : ولكن رغم كل ما نحققه من أفعال وغايات مستظهر لنا حدود ، وقد تتسائل ، وإذا كان لكل شيء نهاية فلماذا لا تتوقف من البداية ؟ لكن الواقع أن الانسان لا يتوقف . انه عندما كاثى الأبعاد **L'être des lointain** وعليه أن يواصل مغامرة الحياة الى أبعد وأبعد رغم المواقف ورغم الحدود ، حتى الموت لا يمكن أن يكون نهاية لطوح الانسان ، ذلك لأن مشروعات الانسان تتجاوز الموت ، ولا تحد به . ان الانسان يزرع ، وينبت ما سوف يجنيه الغير بعد مئات السنين ، لذلك لم يكن « مبدع » على حق في رأى « سيمون دى بوفوار » حين قال : ان الانسان يوجد من أجل الموت ، فموت ليس من اختيار الانسان أو مشروعه . انه مفروض عليه ، والانسان حر في اختيار مشروعه الذى يتطلع الى تحقيقه في المستقبل ويجاوز به حاضره ، وكيئونه لكي يحقق به وجوده ، فالوجود **Lexistence** شيء ، والكيئونه شيء آخر . وبقدر ما يقدم الانسان **l'être** الكيئونه بقدر ما يحصل الوجود . بقدر ما ينتزع ذاته من الموضوع ، ويفرضها عليه بقدر ما يحقق وجوده ، ويثبت حريته .

د- أميرة حلمى مطر - سيمون دى بوفوار وقضية المرأة مجلة الفكر المعاصر - العدد الخامس والمثرون - مارس ١٩٦٧ .

فإذا ما انتهينا من ذلك الى بناء المطولة ، وجدنا المطولة تأخذ طابع الاتجاه الواحد ، وهو معمار فنى يتمشى مع طابع القصيدة الغنائية ويسير على هذا المنوال .

١ - مأساة الحياة ، وفيها :

- (أ) حوار بين النفس الكئيبة والذات الحاملة .
 - (ب) سيطرة النفس الكئيبة ، واعطاء أمثلة يائسة من الحياة .
 - (ج) ربط المأساة الكونية العامة بالمأساة الذاتية الخاصة .
- ٢ - على قل الرمال . وفيها موازنة بين حياة الطفولة ، وجهامة الواقع .
- ٣ - آدم وحواء ، وفيها انتقال من مأساتها الخاصة الى مأساة البشرية بعامّة ، وتستمر فتحكى عن :

٤ - مأساة قابيل وهابيل .

٥ - الحرب العالمية الثانية ، وعن الحرب :

- (أ) عيون الأموات .
- (ب) أنشودة السلام . ثم نأخذ فى

٦ - البحث عن السعادة :

- (أ) بين قصور الأغنياء .
- (ب) عند الرهبان .
- (ج) مع الأشرار .
- (د) فى الريف .
- (هـ) بين الفنانين ، وتسجل مأساة الشاعر .
- (و) عند العشاق ، وتسجل مأساة قيس وليلى .
- (ز) فى أحضان الطبيعة .
- (ح) القصر والكوخ .

وبعد اليأس من العثور على السعادة تأخذ فى تلمس مظاهر الشقاء فى :

٧ - كآبة الفصول الأربعة . وتتمنى

٨ - أسطورة نهر النسيان . ثم تتفتى بـ

٩ - أنشودة الأموات . و

١٠- مراثية للإنسان ، وتحكى عن

١١- مأساة الأطفال .

١٢- أحزان الشباب .

١٣ - آلام الشيخوخة .

١٤- بين يدى الله . ثم يكون فى

١٥- الرحيل .

ولا يخفى أن هذه كلها عناوين لفقرات المأساة ، ومعنى هذا أن الشاعرة تستعرض مأساوية الحياة عبر الزمان فى الفقرات الأولى الى نهاية الحرب العالمية الثانية ، وعبر المكان بدءا من البحث عن السعادة فى قصور الأغنياء الى القصر والكوخ ، ثم تعود الى الزمان فى كتابة الفصول الأربعة ، وتنتهى بالبحث عن السعادة فى قطاعات مختلفة من الناس ، تندرج فى العمر ابتداء من مأساة الأطفال ، وأحزان الشباب ، وآلام الشيخوخة الى أن تقف بين يدى الله ، وإن كان هذا الاستعراض ليس على إطلاقه ، فالفقرة الأولى : مأساة الحياة أخذت طابع التهيئة ، وفيها كان تفجر الاحساس الذى ما كاد يهدأ حتى كانت الفقرة الثانية : على تل الرمال ، وهى كما قلنا بمثابة المعبر بين وقفها الأسبانية فى الفقرة الأولى ، وبين سياحتها الباحثة عن السعادة المفقودة .

فهيأتان الفقرتان الأوليان أخذتا الوضع الطبيعى فى مدخل المأساة ، ومن خلالهما استمر تدفق الاحساس طبيعيا يسير صوب الاتجاه الواحد مع الفقرات : آدم وحواء ، قابيل وهابيل ، غير أنه ما لبث أن انكسر انكسارا حادا بسبب الانتقال الهائلة من قابيل وهابيل الى الحرب العالمية الثانية رغم محاولة التمهيد غير الناجحة التى كانت فى نهاية الفقرة قابيل وهابيل :

استرح أنت ، ثم ، دع العالم المد زون يحيا فى ظلمة الأرجاس
دعه فى غيه فما كان هابيل ل القتل الوحيد بين الناس (٨٣)

والخطاب هنا لآدم فأول الفقرة التالية : الحرب العالمية الثانية :

لم يكد يستفيق من حربه الأو لى وهنا حتى رمت الرزايا
رحمة يا حياة حسبك مأسا ل على الأرض من دعا الضحايا (٨٤)
وهى كما ترى انتقالا هائلة ، وكان من الممكن للشاعرة أن تستغل

مأساة المسيح التي أشارت إليها إشارة سريعة في الفقرة عيون الأموات (٨٥).
لتراب صدى هذه الانتقالة .

ويبدو أن هذه الملاحظة لفتت ذهن الشاعرة فكتبت تقول في تقديمها
للمأساة : وكان موضوعها فلسفياً يدور حول الموت والحياة ، وما وراءها
من أسرار ، وقد تخلل القصيدة جزء منها شكوت فيه من المأسى التي سببتها
الحرب العالمية الثانية التي تستمر في القرب ، ودعوت الى السلام ، وتقنيت
به ، ونسدت بتجار الحروب ، وقاتل البشر (٨٦) .

فهذه الفقرات باعترافها هي ابتداء من الحرب العالمية الثانية الى
البحث عن السعادة قد تخللت القصيدة ، وإن ادعت أنها جزء منها !!

وتختتم السياحة عبر الزمان لتبدأ السياحة بحثاً عن السعادة عبر
المكان ، بين قصور الأغنياء ، وعند الرهبان ، ومع الأشرار ، وفي الريف ،
وبين الفنانين .. الى آخره ، وتستمر الى أن تقف بين يدي الله . ويكون
الرحيل ، وهنا أيضاً يختل النظام ، فأنشودة الأموات كان من الواجب
أن تتأخر عن مأساة الأطفال ، وأحزان الشباب وآلام الشيخوخة ، وكذلك
مرثية للإنسان .

صحيح . ان القصيدة غنائية يقوم فيها اللاوعي بدور هام . ولكن
من الذي قال : ان الوعي لا يتدخل على الأقل في تنظيم الفقرات !!؟

وهكذا كان البناء .

ولكن ما وسائلها الى هذا البناء ؟

الواقع أن وسائلها المتاحة كانت رائعة وممتازة ، وملامحة للشكل
والمضمون .

وأولها : استخدام « المونولوج » بغية التمكين للصوت الآخر من
الظهور ، هذا الصوت الكثيب الحزين ، المنبعث من أعماق النفس المكتئبة
الحزينة في محاولة نشطة للسيطرة على الوعي ، واتجاهات الشعور ، كي
لا يبتعدا كلاًهما - أعنى الوعي ، وهذا الصوت الآخر المنبعث من اللاوعي
عن مجال الكتابة والتشاور ، وبهذه المحاولة للتمكين يبرز لون خفي من ألوان
الصراع بين عنصرين من عناصر الذات ، ويستمر كذلك الى قرب النهاية .
ووصف الصراع بالخفاء مقصود ، لأنه مرتبط بتخفي الصوت الآخر الذي
ما كان ليظهر على طول امتداد القصيدة الا لماماً ، وإن كان قد أسفر عن
وجهه قرب النهاية ، وبالتحديد في أحزان الشباب حيث تقول :

وإذا قبل المساء والى
وحملت العود الكئيب الى الوا
صرخت نفسى الكئيبة لا يغ
كم شعوب غنت له فمحاها
نحن تحت الليل العميق ضيوف
فاحفظي يا اختاه المانك الظلم
كون بالصمت والنجى والهموم
دى اغنى شعري لقوى النجوم
معك هذا الظلام يا اختاه
وهو مازال فى ربيع صباه
وقريبا تلوسنا قدماه
اي فما ترحم الشجا اذناه (٨٧)

وقد يتبادل الصوتان المتصارعان المواقف والأقوال ، فيأخذ الصوت الآخر دور المرح والتفاؤل ، بينما يأخذ الوعى فى تعداد مظاهر الأسى والشقاء ، ولا عجب فكلا الصوتين ينبعث من بؤرة واحدة من بؤر الشعور .

وبشىء من التوضيح نرى أن نعود الى بداية المساة ، فالشاعرة فى خلال الصفصاف مقهورة ، حيرى ، ناظرة الى الأفق ، تستكشف الأسرار ، وتساؤل الظلال ، وتحلم بالصباح ، وبفك القيود ، والصوت الآخر يصور لها عبثية ذلك فيقول :

عبثا تحلمين شاعرتي ما من صباح ليل هذا الوجود (٨٨)

فيقطع عليها جبل الأمل فى الوصول ، ويستدفعها الى اليأس بتعداد صور مأساوية كونية لا جمال فيها ولا اشراق ، كصور الليل المطيف على الجو ، والأمانى المنطفئة ، والأحلام الخاملة ، والقلوب الذاوية ، والظلام المسيطر ، والملايين الذين جاءوا الى الدنيا ثم زالوا وبادوا ، وما يزال بها كذلك الى أن يسيطر عليها بأسلوبه هذا العابس اليأس ، ثم يندمج معها وان كنا نحس بأنفاسه هنا وهناك الى أن يتمكن من الظهور مرة أخرى فى نوبة من نوبات تمرده فيقول بصوت عال يشبه الصراخ :

يا فتاة الخيال حسبك شديدا برثاء الموتى وحسبك حزنا

ويخيل إلينا أنه سوف يأخذ بيدها ، ويعتمد بها عن هذا المجال الكئيب ، ولكنه يخدعنا بصراخه ، وبدلا من ذلك يتدفع فيبعد من مظاهر الحياة ما يدعو الى الأسى والشقاء :

سوف يبقى الخصام والشر ماعا ش الأناسى والأناشيد تفنى (٨٩)

ويستمر كذلك الى أن يتلاشى فيها مرة أخرى بعد أن يسيطر عليها . وقد يتمكن هذا الصوت الآخر من الظهور فى لحظة تبادل المواقف فينسى

(٨٨) نفسه ص ٢١ .

(٨٧) نفسه ص ٢١٢ .

(٨٩) نفسه ص ٥٠ .

دوره الرئيسي في إثارة الكتابة ، ويضرب بأحاسيس الشقاء عرض الحائط ،
ويأخذ جانب الجمال ، والاحساس بالسعادة كما حدث في الريف حينما
وقف مفتونا بتغنى بجماله ، ويقول لصاحبه :

عند هلى الأكواخ شاعرتى الـ قى المراسى تحت الفضاء الصحاحى
انظرى اى عالم لائق للجـ لى بعيد عن ضجة الأتراح(٩٠)

ويستمر في تعداد مظاهر الجمال ، وهنا تنفر هي منه ، وتنفصل
عنه وتتبنى موقفه السابق فتمشى وحدها باحثة عن مظاهر التعاسة
وأحاسيس الشقاء .

سرت فيه وحدى أسأله عن ساكنيه وأى واد حواههم ؟
أى لعن يرثون اذا الشمـ ساطلت؟ وما ترى نجواهم؟(٩١)
الى أن يصلا متوحدين الى الوقوف بين يدى الله ، ملتصقين الشفاعة
والرحمة للمساكين : تمساء الحياة .

ولا ينتهى دور المنولوج عند هذا الحد ، وانما يساهم في الحضور
الدائم للصوتين المتدافعين ، كما يساهم في براعة الانتقال بين المعابر
المتعددة داخل القصيدة .

ففى الريف مثلاً وهو من الفقرات الطويلة يأخذ الصوت الآخر المبهور
بمجال الطبيعة فى تصوير مظاهر الطبيعة ، بينما تأخذ هي كما قلنا دور
الباحث عن مظاهر الشقاء . ويحدث الانتقال بين الصوتين المتحاورين
بطريقة عفوية لا تتعدى الصوت وصداه ، أو الحديث والحديث الآخر بين
عنصرين من عناصر الذات .

كل شيء حلو - وهذا هو - ردها على تعداد الصوت الآخر لمظاهر
الجمال ، ثم تستمر :

... فإين ترى السكـ ان ؟ اين الفلاح والقطمان ؟
فيم لا يملأون عالمهم لهـ وا ؟ وأين الآمال والأحان ؟ (٩٢)
ونظن أنها تنتظر الجواب ، ولكنها لا تنتظر الجواب وانما تلجأ
الى أسلوب النجوى ، وكأنها تتحدث الى نفسها فتقول :

السنا والجمال ؟ يا حيرة الرا عى ويا ضيعة السنا والجمال
بعد حين ستعصف الريح بالصـ صاف والورد في سفوح الجبال(٩٣)

(٩١) نفسه ص ٩٦ .

(٩٠) نفسه ص ٩٦ .

(٩٢) نفسه ص ١٠٣ .

(٩٣) نفسه ص ٩٦ .

وتستمر فتصور أثر الريح والثلوج في المأساة .

وعلى هذا المتوال تسير في أغلب معابر القصيدة ، بمعنى أنها تطرح السؤال في صورة تدعو الى توقع الجواب على طريقة الحوار : الديالوج :

يا رعاة الأغنام في السفيح عند الذبح بين العرائش السننسية
حدثوني عن أغنياتكم الجسد لي وعن بسمة القرى الشاعرية (٩٤)
ولكنها لا تنتظر الجواب لانفسالها بالنجوى ، وحديث النفس ،
المنسجم دائما مع طبيعة المأساة فتقول عقب هذه الأبيات :

أسفا قد خدعت لم تصدق الأحلام فيما رسمت من أفراح
لم أجد عند ذلك الشاحب الصامت الا مرارة الأقداح
فهو عند الينبوع ينظر في انقلب الى الأفق شاحبا مصدوما
ممعنا في الجهود والصمت كالو تى ينجى القضاء يرعى الفيوما
لم تزل قربه على العشب الناعم دى عظام لكائن مقتول
هو ذاك الراعى الصغير الذى را ح طعنا للذئب بين الحقول (٩٥)

وتستمر فتصور المأساة ، وانعكاس المأساة على حياة الرعاة والقطعان .
وهكذا يلعب المونولوج بصوتيه المتدافعين من وراء الشعور دورا حيويا في
تطوير المأساة .

وثانيها : ربط المأساة الكونية العامة بالمأساة الذاتية الخاصة .
ولقد ظهر هذا بوضوح في الفقرة الأولى : مأساة الحياة ، حيث ان الشاعرة
لم تكن قد بدأت السباحة بعد ، عبر الزمان والمكان ، حتى تتخلص الى
حد ما من التعبير المباشر عن أحاسيس الذات ، وانفعالات النفس ، وهذا
الربط كان يتم دون افتعال أو تكلف .

حدثني القلب أنت ابتها ما ساة يا من قد سميت بالحياة
ما الذى تصنعين بى فى الفد المج هول ماذا ترى مصرى رفايتي ؟
أى قبر أعددت لى ؟ أهو كهف ملء انتاعه القلام الداجي ؟
أم ترى زورقى سيفرق بى يو ما فأتوى فى ظلمة الأبياج (٩٦)

وثالثها : الاستفادة من طبيعة الرحلة فى البحث عن السعادة ، ويبدو
أن الشاعرة التى لم تكن قد غادرت العراق بعد قد خلقت لها عوالم أخنت
تجد نحوها السير عبر بحار وشواطئ ، وتضع المرساة على كل شاطئ

(٩٥) نفسه ص ٩٩ .

(٩٤) نفسه ص ٩٨ .

(٩٦) نفسه ص ٢٥ .

فهذا شاطيء الريف ، وهذا شاطيء الفن ، وهذا شاطيء الحب ، وهذا طريق المبد ، وهذا طريق القصر ، وطبيعة الرحلة تستأزم الانتشار والتوسع ، واليقظة والتتبع .

فلتقف عندهم اذن ولتراب ركب ايلهم وكيف تمر
أترها ليل ودمع وحزن ؟ أم تراها فجر وضحك وبشر؟ (٩٧)

ولقد ساعد أسلوب الرحلة هذا على استعراض نماذج وقطاعات تنقصها السعادة ، كما ساعد على طرح أفكار أسهمت الى حد كبير في الاعتماد بالمطولة عن رقابة السرد والوصف لما فيها من ديناميكية وحركة .

حدثوني ما لي أراكم حزاني ؟ كل راع في وحشة واكتساب
كل راع جهم الملامح لا يشـ لو ولا يزدهيه سحر الغاب
أنت يا أيها الحزين أجبنى أى حزن في مقلتيك أراه ؟
أى قيد من المسرارة واليا س اظلتك يا كتيب يفا ؟ (٩٨)

وان كانت في طرح هذه الأسئلة لا تنتظر الجواب ، لأنها مشغولة كما قلنا من قبل بالتأمل والنجوى والانفعال .

وليس معنى هذا أن كل فقرات المطولة أخذت طابع الاستعراض ببعض الفقرات : في الريف ، وعند العشاق ، وفي أحضان الطبيعة أخذت صعودا متوجسا نحو قمة تسلط عليها الأضواء ، ثم انحدارا سريعا من القمة الى الجانب الآخر المظلم من المأساة ، لتساعد بذلك على درامية المأساة ، ثم لتهيم الفرصة للتعليق على المأساة بأسلوب الحكاية ، أو بأسلوب الشاعرة المهتمة بالتعليق على الأحداث .

وواقعها : تهيئة مسرح المناجاة بتداخل عناصر من الواقع بعناصر من الخيال ينساب عبرها الزمان والمكان . فالشاعرة كما صورها الصوت الآخر حائلة حائرة (٩٩) ، جالسة على تل الرمال (١٠٠) في ظلال الصفصاف (١٠١) والتين (١٠٢) ناظرة الى الأفق المجهول (١٠٣) ، تسائل الظلال (١٠٤) ، وتصرف الليالي في البكاء وأغنيات الأحزان والشقاء (١٠٥) حتى اذا ما تحركت باحثة

• (٩٨) نفسه ص ٩٨

• (١٠٠) نفسه ص ٣١

• (١٠٢) نفسه ص ٣٦

• (١٠٤) نفسه ص ٣١

• (٩٧) نفسه ص ١١١

• (٩٩) نفسه ص ٣١

• (١٠١) نفسه ص ٣١

• (١٠٣) نفسه ص ٣٢

• (١٠٥) نفسه ص ٣٠

عن السعادة امتلأت زورق بحار (١٠٦) ، عبر عباب الحياة (١٠٧) ، وأخذت تراقب السائرين عبر الشاطئ الصخري ، وبين الوهاد والآكام (١٠٨) كما أخذت تلقى المراسى على شاطئ الفن ، وشاطئ الشعر (١٠٩) ، وشاطئ الريف (١١٠) ، وشاطئ الحب (١١١) في الظلام تحت الضباب (١١٢) أو تحت الفضاء الصاحي (١١٣) ، وفي كل حال لا تعثر على السعادة فتقلع ناشرة أشعة السير من جديد ، وتشق عباب الحياة ، الى أن تصل أخيرا الى الوقوف بين يدي الله •

وهكذا تنبعث الحرارة والحركة والحيوية في أنحاء المأساة •

وخامسها : القدرة على تصوير الزمان الأول ، وأحداث الحياة الأولى حيث البكارة والنضارة والصفاء ، وحيث الخيال يسبح مع آدم وحواء ، ومأساة قابيل وهابيل بأسلوب يعتمد على الملح ، وملء الفجوات بقوة الحلدس ، واستخدام الاستفهام بخاصة لتصوير الجانب الديناميكي في مقتل هابيل ، والاثار النفسى الحزين للقطيع ، والضريح ، والجاني •

أو لم تسمع الحقول صدى صرخة هابيل حين خر قتيلا ؟
أو لم يشهد القطيع على الجبا نى ؟ ألم يبصر الدم المطلولا ؟
أين هابيل ؟ أين وقع خطيئته ؟
ليس منه الا ضريح كئيب شاده فى العراء أول جان (١١٤)
ثم استخدام نفس العناصر مضافا اليها عنصر الكون لتصوير مشهد العودة الحزين •

وأتت ظلمة المساء على الحقول وعاد القطيع من دون راعى
ليس الا قابيل يمشى كئيبا وهو نهب الأفكار والأوجاع (١١٥)
ولا يخفى ما فى المشهد من جوانب رهيبة تمثلت فى الظلمة والعودة والذهول الذى ينهب أفكار قابيل وأوجاعه ، كما لا يخفى أثر الحدث على مشاعر آدم حينما أبصر بابنيه قاتلا وقتيلا !!

وتمتد القدرة على تصوير البكارة والنضارة والصفاء الى كل

• (١٠٧) نفسه ص ١١٠

• (١٠٩) نفسه ص ١١٠

• (١١١) نفسه ص ١٣١

• (١١٣) نفسه ص ٩١

• (١١٥) نفسه ص ٤١

• (١٠٦) نفسه ص ٢٩

• (١٠٨) نفسه ص ٨٦

• (١١٠) نفسه ص ٩١

• (١١٢) نفسه ص ٨٦

• (١١٤) نفسه ص ٤٠

ما يتصل بالزمان الأول ، وأحداث الحياة الأولى كمأساة قيس وليلى ، والى
المواقف الدرامية بخاصة ، ومظاهر الطبيعة على وجه العموم .

وسادسها : الاهتمام بالمقابلات النفسية والكونية ، وما تسفر عنه
من تناقضات تثير الحيرة والدهشة ، وتسهم فى تصميم مأساوية الحياة ،
ابتداء من وقفنها على قل الرمال ، وموازاتها بين نشوة الطفولة وجهامة
الوعى والاحساس (١١٦) ، ومرورا بمأسى الحرب (١١٧) ، وبذلك المقارنات
التي كانت تعقد بين الماضى الذى يأتى لحا ، وما أسفرت عنه الحرب من
مأس وآلام .

ومرورا بقصور الأغنياء وما فيها من مقابلات بين المظهر الخلاب
والواقع النفسى الكئيب لسكان القصور (١١٨) ، وبحياة العشاق وما يشوبها
من مقابلات بين الأوهام التي عاشوا فيها ، والحقائق التي انتهوا
إليها (١١٩) .

ومرورا بالريف الرومانسى الخلاب الذى صورته فى الصباح ، وفى
ليالى الحصاد ، وأبدعت فى تصوير أعشابيه ، وينابيعه ، وأشجاره ،
وظلاله ، وعرائشه ، وأزهاره ، وأغانيه ، وثغاه أغنامه ، وخلوده ، ثم
استمدات لتنفذ هذا الجمال برياحه ، وعواصفه ، ونلوجه ، وأشواكه ،
وسكانه ، ورعاة أغنامه ، وأحزانه ، وشجونيه ، ونشيجيه ، وموت قطعانه ،
وفقر سكانه ، وحرمانهم من مقومات الحياة (١٢٠) .

وانتهاء بأنشودة الأموات التي تجاوبت أصدائها عبر تدفنها الصامتة
معبرة عما كان من مباحج الحياة أيام أن كان الأموات يمرحون فى أرجاء
الحياة ، الى أن أصبحو ذكريات فى خواطر الأيام (١٢١) .

هذا الى جانب اهتمامها بما كان يحفل به القدماء من طباق أو
مقابلات بين شطرين أو بيتين فى أمثال هذه الأبيات :

اتراها ليل ودمع وحزن	أم تراها فجر وضحك وبشر؟ (١٢٢)
وادفن النور فى جفونك ميتا	وابعث الشعر من فؤادك حيا (١٢٣)
أين لون الأزهار لم أعد الآ	ن أرى فى الأزهار غير البوار
كلما شمت زهرة صور الوهـ	م لعينى قاطف الأزهار

(١١٦) نفسه من ص ٣١ الى ص ٣٧ .

(١١٧) نفسه ص ٤٣ .

(١١٨) نفسه ص ٧٦ وما بعدها .

(١١٩) نفسه ص ١٣١ وما بعدها .

(١٢٠) نفسه ص ٩١ وما بعدها .

(١٢١) نفسه ص ١٨٨ وما بعدها .

(١٢٢) نفسه ص ١١١ .

(١٢٣) نفسه ص ١٢٠ .

أين شمو الطيور ما علت القى فى صفاء من يأس قلبى خلاصا
كل لحن لصاح يتلاشى فى ادكارى الصياد والأفصاح (١٢٤)
وهذا اللون من المقابلات كان هو العصب الرئيسى للفقرة على تل
الرمال .

وسابعها : ما يقال له فى النقد القديم بحسن التقسيم ، ولقد لجأت
إليه فى البحث عن السعادة ، وتبع نطاق وجودها .

فهي آنا ليست سوى العطر والألوان	وإن والأغنيات والأفصاح
ليس تحيا إلا على باب قصر	شيدته أيدى الغنى والرخاء
وهي آنا فى الصوم عن متع الدن	يا وعند الزهاد والرهبان
ليس تحيا إلا على صخر الله	بد بين الدعاء والإيمان
وهي حيناً فى الأثم والمتع الدن	يا وفى الشر والأذى واخصام
ليس تصفو إلا لقلب دنى	لائد بالشرور والأثام
وهي فى شرع بغضهم عند راح	يصرف العمر فى سفوح الجبال
يتغنى مع القطيع إذا شبا	، ويغفو تحت الشذى والقلال

وهي فى شرع آخرين ابنة العزلة ٠٠ (١٢٥) الى آخره .

ولم تكتمف بذلك وإنما أخذت فى التطواف حول هذا المكان ، وبدأت
على الترتيب بقصور الأغنياء ، ثم عند الرهبان ، ومع الأشرار ٠٠٠ وكأنها
كانت تريد أن تتقصى خطوط التقسيم برد العجز على الصدر ، وقد فعلت
بل وزادت حتى انتهت المطولة .

وثالثها : ما يقال له فى النقد القديم أيضا بالمذهب الكلامى ، وهو
نوع من الجدل العقلى يركز على حسن التقسيم الآنف الذكر ، والدقة فى
المفارقات ، والقدرة على توليد المعانى ، ولقد ظهر هذا بوضوح فى أنشودة
السلام التى كان من المتوقع لها حسب طبيعة العنوان - أن تتغنى بفرحة
السلام عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية فى أوائل مايو سنة ١٩٤٥ ،
ولكنها بدلا من ذلك أخذت فى مناقشات عقلية حول دواعى الحرب
والصراع ، وما أسفرت عنه المعارك من دمار .

فيم هذا الصراع يا أيها الأح	يا - فيم القتال ؟ فيم العدا ؟
فيم راح الشبان فى زهرة العم	ر ضحايا وفيم هذا العدا ؟ (١٢٦)

(١٢٤) نفسه راجع من ص ٢٥ الى ص ٢٧ (١٢٦) نفسه من ص ٥٥

(١٢٥) نفسه من ص ٦٧ - ٦٨ .

وأخذت تتقصى احتمالات الجواب ، وتناقش كل احتمال : أهو حب
الثراء ؟ نشوة النصر ؟ الى آخره .

كما طرحت بعد أن استكملت الاجابة عنه سؤالا آخر ترتب عليه ،
وتولد منه وهو :

ثم ماذا يا ساكني العالم المحـ **زبون ؟ ماذا من القتال جنيتم ؟**

وأخذت تطرح احتمالات الاجابة ، وتتقصى أيضا هذه الاحتمالات :

هل وصلتكم الى النجوم البعيدا **ت وهل من كف العذاب نجوتم ؟**

هل تغلبتم على الفقر والأحر **زبان والسقم أيها الواهمونا**

انجوتم من المآثم ام لم **يزل العيش فتنة ومجونا (١٢٧)**

وهكذا مما هو أقرب الى المذهب الكلامي ، والاتجاه العقلي .

والذي يخفف من الاعتراض على هذا الاتجاه في هذا الموقف بالذات
أن الشاعر نظمته أنشودة السلام قبل اعلان السلام لتدعو الى السلام
فهى فى أمس الحاجة الى هذا اللون من الحجاج .

والاعتراض فى هذه الحالة ينبغى أن يتوجه الى العنوان ليكون دعوة
الى السلام ، وأن نترك أنشودة السلام لأمثال هذه الأبيات التى أنشأها
الجارم صبيحة اعلان السلام .

داعب الشرق باسمها وسعيدا **واتلق يا صباح للناس عيدا**

نسيت لحنها الطيور فصور **لبسات الفصون لحنيا جديدا**

فزعتهما عن الرياض خفافيد **ش تسد الفضاء غبرا وسودا**

ألف موحش القلام فودت **أن تبيد الدنيا والا تبيدا**

فاسجعي يا حماسة السلم للكو **ن وهزى أعطافه تفريدا**

غردى فالدموع طاح بها البشر **ر واضحى نوح الثكالى نشيدا**

واسمعي ان فى السماء لحنوا **اسمعت الترتيل والترديدا ؟**

كلما اهتز للملائك صوت **رجعته أنفاسنا تحميديدا**

مولد للزمان ثان شهدنا **ه ، فيلن راي الزمان وليدا (١٢٨)**

كما ظهر هذا المذهب الكلامي بصورة أكثر وضوحا فى مأساة
الشاعر ، وفي تصبوير الصراع الحاد بين الفكر والقلب ، حتى ليخيل
للدارس أنه أمام موضوع انشائي يقوم على مناظرة يحوطها كثير من

(١٢٧) نفسه ص ٥٨ - ٥٩ .

(١٢٨) على الجارم - مبعثات الخيال - دار المعارف ص ١١٩ .

الابهام وانغموض لصعوبة ارجاع الضمائر الى صاحبها : العقل والقلب ،
الذين يطحنان الشاعر بين فكي أسماء •

وفي رأينا أن هذا المذهب الكلامي أضر بمأساة الشاعر بسبب أن
الشاعرة أرادت أن تشق المعاني حول المأساة • وتوضحها ، وتستوفي
الأقسام بأسهاب يتلام مع المطولة ، أو لعلها أرادت أن تنثر ما اكتنزه على
محمود طه وكتفه ، وملاء بالموسيقى في الملاح التائه حيث يقول في ميلاد
شاعر :

ض شقى الوجعان أسوان حائر	لا تقل كم أخ لك اليوم في الأبر
م وحفت به الجلود العوائر	ان تكن ساورته في الأرض ألا
ب جمالا يذكي شجاب الخواطر	فلكى يستشف من خلل الفير
ح شهى الورد عذب المصادر	ولكى ينهل السعادة من نبـ
ولكم جن بالحقيقة شاعر	فلكم جاء بالخيال نبى
ن : واني لكم مشيبوشاكر (١٢٩)	انها يسعد الوجود وتشقو

وحيث يقول في غرفة الشاعر :

في الكرى غطى الغلى الطروب	فقم الآن من مكانك واغنم
يك نهار الأسى وليل الخطوب	والتمس في الفراش دفئا ينسـ
ت فيها من الضنى والشعوب	لست تجزى من الحياة بما حملـ
ف وليست للشاعر الكهوب (١٣٠)	انها للمجون والخل والزبـ

وحيث يقول في « الله والشاعر » :

أنا الذى قلست أحزانه
الشاعر الباكي شقاء البشر
فجرت بالرحمة الحانه
فاملا بها يارب قلب القدر (١٣١)

لعلها أرادت أن تنثر ذلك فوقعت في هذا العيب •
وبهذه الوسائل وغيرها مما لم نخط به تمكنت الشاعرة من التعبير
عن أحاسيسها وانفعالاتها ، ودفعاتها الشعورية واللاشعورية •

فإذا ما انتهينا من كل ذلك الى حكاية التأثر لا بمعناه المباشر ، حيث
ان الشاعرة لم تسر على خطا نموذج مسبق تحاول الاتيان بمثله أو

(١٢٩) على محمود طه : الملاح التائه ص ١١٧ •

(١٣١) نفسه ص ٩٥ •

(١٣٠) نفسه ص ٣٦ •

النفوق عليه ، وانما بمعناه العام المتمثل فى اسهام الحياة المعيشة ،
والقرارات المكتفة والمهضومة - أعنى ظلال النصوص Intertexte
وجدنا أن طبيعة الحياة على امتداد الوطن العربى ، والقرارات المكتفة فى
تلك الفترة كانت مهينة لطبيعة المأساة ، ومؤثرة فيها .

والشاعرة متأثرة بالحياة ، وقارئة معا ، ولذا لا نعجب حينما نجد
فى المأساة أسدءا لكتابات سابقة لم تقرأها بنصها على الترجيح - وانما
تأثرت بروحها ، وروح تلك الفترة التى كتبت فيها - كتلك التى كتبها
محمد فريد أبو حديد فى صحيفة السفور المصرية فى سنة ١٩١٩ يقول
فيها :

« تمثلت النجوم وهى مطلة على أهل ذلك العصر الغابر ، ثم رأينا
اليوم مطلة على أهل هذا العصر الحاضر ، وهم على ما كان عليه الآباء
والأجداد ، وعند ذلك خيل الى أنها تضعك لا ضحك المعجب ، بل ضحك
المستهزء الساخر ، إذ ترى الانسان على عهدنا به مازال ديننا (١٣٢)

وكتبت الشاعرة حول ظلها تقول :

جاء من قبل أن تجيئى الى الدن - يا ملايين ثم ذلوا وبادوا
ليت شعرى ماذا جنوا من ليالى - هم؟ وابن الأفراح والأعياد؟ (١٣٣)

ولا عجب فأحاميس الرومانسية فى تلك الفترة كانت شاعرا
مشاركة على امتداد الوطن العربى الكبير .

وكتلك الآية الكريمة التى تقول فى سورة يس « وآية لهم الليل
نسبلخ منه النهار فاذا هم مظلمون » (١٣٤) قال المفسرون : وفى الآية رمز
الى أن الأصل هو الظلام ، والنور عارض ، فاذا غربت الشمس ينسبلخ
النهار من الليل ، ويكشف ، ويزول ، فيظهر الأصل وهو الظلمة (١٣٥) .
وهذا ما كان يقول به الصوت الآخر: ما من صباح لليل هذا الوجود (١٣٦) .
ومع ترجيحنا بعدم التأثر المباشر بمفهوم الآية الكريمة فاننا لا نستطيع
أن نبعد التأثر المباشر بأحاسيس « لامارتين » عقب موت حبيبته « جوليا »
فى قصيدة البحيرة بترجمة على محمود طه التى يقول فيها :

ليت شعرى اهكذا نحن نمضى فى عباب الى شسواطى غمضى

(١٣٢) المجلد الأول من ديوان نازك من ٢٢

(١٣٢) السفور - العدد ١٩٢ .

(١٣٤) آية رقم ٣٧ .

(١٣٥) محمد على الصابرى - صيغة التفسير .

(١٣٦) المجلد الأول من ديوان نازك من ٢١

ونخوض الزمان في جنح ليل أبدي يفتنى النفوس وينفى (١٣٧)

وكهذا البيت الذى يقوله الجارم فى احدى مناسبات فخره بشعره :

كادت تزق يراعى الطير تحسبه وقد تغنى بشعرى سن منقاد (١٣٨)

فتفيد منه الشاعرة ، وتبلغ به أقصى غاياته عن طريق التشبيه المقلوب فتقول :

كان شدة الطيور رجح أناشيدى وكان النعيم يتبع ظل (١٣٩)

وربما كانت افادتها فى هذا المعنى أكثر من أبيات على محمود طه فى رثاء الشاعر المهجرى فوزى المعلوف حيث يقول :

ويطلق الطير نشيد الصباح بنفمة تغسل عن حزنه

يمد فوق القبر منه الجناح ويرسل النقاد فى ركنه

أضئ الى الرائد فيه وباح بأنه الملهم من فنه

فمن قوافيه استمد النسواح ومن أغانيه صدى لحنه (١٤٠)

كما لا نجيب حينما نجد فى المأساة أصداء لنظريات ودراسات سابقة قرأتها وتأثرت بها ، وكانت أبياتها تشي عليها .

منها : دراستها لنظرية « داروين » ومسألة تنازع البقاء :

تنازعنا البقاء فى هذه الأرز وحوش الأعراس والأطيار

فلنا النصر مرة ولهم آخرى كما تبغى لنا الأقدار (١٤١)

ودراستها لنظرية « فرويد » عن الشعور ، وطبقات الشعور ، والضمير المسيطر على متاهات النفس وعقد الذنب التى تقلل راحة الضمير وهدهده .

فاذا أهدوا هتافات مظلوم فما يخلون صوت الضمير

ذلك الرقيب الالهى فى النفس لسان الهدى وصوت الشعور (١٤٢)

ودراستها لعالم المثل ، وللحياة المثالية الأولى التى كانت تحياها النفوس قبل أن توبط الى حضيضها الأرضى ، الذى دخلته كارها ، ثم لم تظمن اليه ، لأنه عالم التعاسة والشقاء .

(١٣٧) الملاح الثالث ص ١٨٨ .

(١٣٨) على الجارم - سبحات الخيال ص ٧٦ .

(١٣٩) للمجلد الأول من ديوان نازك ص ٣٣ .

(١٤٠) الملاح الثالث ص ١٥٦ .

(١٤١) المجلد الأول من ديوان نازك ص ١٠١ .

(١٤٢) نفسه ص ٨٨ .

فأدم :

كيف ينسى جمال فردوسه المفقود في عالم دجى الفضاء (١٤٣)
والأطفال :

لم يزل في نفوسهم اثر الماضى النقى الجميل او ذاكراته
حين كانوا في عالم عبقرى كل حى على ثراه اله (١٤٤)

ومنها : صدى الاعجاب بشعر على محمود طه ، وديوانه الملاح التائه
بخاصة .

وقد انعكس هذا على اختيارها لبحر الخفيف الذى نظم منه على
محمود طه قصيدته : ميلاد شاعر ، وعلى جلوسها حيرى فى ظلال
الصفصاف حيث كان صاحب الملاح يأخذ مكانه فى ظلها شريد الغواد كئيب
النظر (١٤٥) ، وعلى تصويرها لمعركة الصراع بين الذئب والشاة وحرب
البقاء فى قصيدته « الله والشاعر » وكذلك على اختيارها للملاح والزورق
وانتيه وسيلة للبحث عن السعادة ، وان كنا لا نستطيع أن ننكر اثر دجلة
فى اختيارها لذلك ، ولأمثال هذين البيتين اللذين لا يكاد يخرج معجمها
أو نغمها عن معجم أو نظم ميلاد شاعر :

طالما بات ساهد الطرف حيرا ن يسر الظلام أحزان شاعر
لا يرى فى الحياة الا وجودا ظلته يد الشقاء العاصر (١٤٦)

والشاعرة لا تنكر تأثرها بشعر على محمود طه فى فترة الصبا (١٤٧) .

ومنها : صدى الاعجاب بطلاسم ايليا أبى ماضى فى حيرتها وتساؤلها ،
وقلتها الوجودى :

نحن نحيا فى عالم ليس يدرك سره فهو غيب مجهول
تطلع الشمس كل يوم فما كنه سنائها؟ وفيه كان الأول؟ (١٤٨)

وديوانيه الجداول والحمائل ، ومنهما استعارت قافيتي البيتين
التالين :

• (١٤٤) نفسه ص ٢٠٣ .

• (١٤٣) نفسه ص ٣٦ .

• (١٤٥) الملاح التائه ص ٤٦ .

• (١٤٦) المجلد الأول من ديوان نازك ص ١١٣ .

• (١٤٧) رابع الصومعة والشرقة الحمراء ط ٢ ص ١٥ .

• (١٤٨) المجلد الأول من ديوان نازك ص ٦٣ .

ها هنا تنطق العرائس بالشعر **مر ونحنو على مجارى الجداول**
ها هنا تستجم آلهة الأنس **هار في الماء تحت ظل الحمائل (١٤٩)**

ومنها : صدى القراءة لنظرات المنفلوطى وكتاباتة عن السعادة ،
وكانت بدعة العصر .

وأصداء القراءة لتاييس Anatole France ويبدو أن هناك صلات
وثيقة انمقدت بين الشعاعرة وتاييس عقب القراءة ، فكلتاها كانت
حزينة ، شديدة الجزع من الموت ، وكلتاها بحثت عن السعادة فلم
تجدها ، مع أن نصيب تاييس منها كان أعظم من نصيب ملكة ، وكلتاها
عبرت عن نفس المشاعر والأحاسيس .

تقول تاييس ... ومع ذلك فقد صبت الحياة على رأسى صنوف
الآلام والمتاعب ، وما أنذا قد عييت كثيرا ، وضقت ذرعا بوجودى . كل
النساء يحسدننى طالما حسدت المرأة العجوز الدرداء التى كانت وأنا صغيرة
تبعنى أقراس الشهد تحت إحدى بوابات المدينة (١٥٠) .

ويقول الشيخ « ثيموكليس » الحكيم للراهب لبافنوس عن نتيجة
بحثه عن السعادة فزرت إيطاليا ، وبلاد اليونان ، وأفريقيا فلم ألق قط
عاقلا ولا سعيدا (١٥١) .

وتقول تاييس لبافنوس ، الراهب الذى أضلعت خطاه : انظر ،
انى خفية وحسنا فاجبنى ، وأفرغ فى حضنى الهوى الذى يضيئني .
ان خوفك لا يجديك نفعا ، ولن تستطيع الفرار منى . أنا جمال المرأة ،
فيا أيها المعتوه أين المفر ؟ سوف تجد صورتى فى بهاء الأزهار ، فى أناقة
النخيل ، وطيوان الحمام (١٥٢) .

ويقول نسياس لبافنوس ها أنذا ذاهب لأغتسل فى الحمام الذى
أعدته لى كروويل ومرتال ... وأنت ستعود الى صومعتك تركم كجبل
وديع مجترا التسابيح والتعاويد التى لاكها فك مرارا وتكرارا ، فإذا جاء
المساء تناولت الفجل بلا زيت (١٥٣) .

وتقول نازك :

هؤلاء الاشباح ماذا تراهم ؟ **أدميون ام بقايا طيفوف**

(١٤٩) نفسه ص ٩٦ .

(١٥٠) تاييس ، ترجمة أحمد الصاوى محمد ص ١٤٠ .

(١٥١) نفسه ص ٢٣٧ .

(١٥٢) نفسه ص ٣٤ .

(١٥٣) نفسه ص ١٩٠ .

فيم جاءوا هنا وأبى سلوى
في بعيد الأفاق تحت دياجيد
وجدوها ما بين هلى الكهوف
سر وجود تمشى الكتابة فيه
نت على عهد آدم وبنيه (١٥٤)

وتقول :

ما الذى عندكم من البشر والأف
ليس الا عمر يمر حزيننا
حدثوني عنكم فقالوا قلوب
ونفوس صيقت من الزهر والعط
اين هذا الذى يقولون عنكم
اسم (تاييس) لم يزل يملأ الكو

وكانها تبحت عنه بالفعل بين جنبات المعبد ، ثم تأخذ فتبحث عن
السعادة مثل ثيموكليس وبدلا من أن تذهب الى ايطاليا ، وبلاد اليونان ،
وافريقيا أخذت تبحث فى قصور الأغنياء ، وعند الرهبان ، ومع الأشرار .

فإذا ما وصلنا أخيرا الى الاتجاه الجمالى والفنى وجدنا المطولة تصف
عن أحاسيس رومانتيكية تنسجم وبينة الشاعرة فى منطقة الكراة
الشرقية ، حيث كان يقع المنزل فى منطقة خلوية بين بستانين كثيفين
مليئين بالأشجار الباسقة (١٥٦) ، وحيث كانت تسمع فى الليل أصوات
الذئاب ، وبنات آوى ، والبزبز وغيرها مما كان له أثر بالغ فى إرهاف
مشاعرها الناشئة ، كما تنسجم وحياتها فى فترة المراهقة .

وإذا كنا قد لاحظنا أصداً صوتيين متدافعين فى جنبات المطولة ،
فان أحد الصوتين كان مقهوراً حزيناً بينما كان الآخر مبهوراً بمظاهر
الطبيعة فكلاهما رومانتيكى ، وكلاهما لا ينسجم مع الآخر ، ويتلاشى فيه
الا أمام الإعجاب بمظاهر الطبيعة بحيث لا نعود نسمع الا صوت الشاعرة
المتهدج بأمثال هذه الأمنية المذبة .

آه لو عشت فى الجبال البعيد
واغنى الصفا والسرو أنفا
عشق الكرم والعرائش والنبي
كل يوم أمضى الى ضفة الو
ات أسوق الأغنام كل صباح
مى واصفى الى صفيح الرياح
مع وأحيا عمرى حياة اله
دى وادنو الى صفاء المياه

(١٥٤) للجلد الأول من ديوان نازك ص ٨٠ .

(١٥٥) نفسه ص ٨٢ .

(١٥٦) لمحات من سيرة حياتي وثقافتى ص ٤ .

سنام والعود مؤنسى ونجى
عبرى لشاعر عبقرى
نى مياه الوادى ومرتفعاته
هدد شاعر صفت نفقاته
سوى وهمس من النسيم الشادى
ة يجرى الى جفاف الوادى
شاعرى بين المروج الحزينه
فى حياتى لا فى ضجيج المدينه
من حيث الجمال فى كل ركن
لام الا للموع فى كل عين (١٥٧)

اصدقائى الثلوج والزهر والاع
ومعى فى الجبال ديوان شعر
أتقنى حينا فتصفى الى حـ
واناجى الكتاب حينا وقربى
وثقاء عذب من الغنم النشـ
وغرير من جلول معشب الضفـ
آه لو كان لى هنالك كوخ
فى سكون القرى ووحشتها اقد
ليتنى من بنات تلك الجبال الـ
ليتنى ليتنى وهل تبعث الأحـ

٢ - أغنية للانسان ١٩٥٠

صياغة جديدة لمأساة الحياة ، بينها وبين مأساة الحياة خمس سنوات ،
ولكن أبياتها تقل عن أبيات المأساة بما يقارب نصف عدد الأبيات .
ومعنى هذا أن بين الأغنية والمأساة تناسبا عكسيا يرتبط بالمقدرة والحجم ،
فمقدرة الشاعرة على النظم قد زادت فى الوقت الذى نقص فيه الحجم .

ويرجع هذا فيما نرى الى تطور المفاهيم لدى الشاعرة ، والى ضيقها
بإعادة النظم فى الاطار المحدد ، والمجال المطروق ، بالإضافة الى أن العوامل
النفسية والخارجية التى صاحبت نظم المأساة ١٩٤٥ . وحقت انسجاما
واضحا بينها وبين شعور المتلقى ، وأحداث الحياة قد تغيرت أثناء نظم
الأغنية ، مما أعاق الاندماج الكامل فى بعض الفقرات . فأحداث الحرب
العالمية الثانية قد انتهت وحل السلام ، وأخذت أوروبا فى إعادة البناء ،
وإذا فلا معنى لإعادة ما كان ، لأنه فى هذه الحالة سيفقد المتلقى ، ولا تعلق
بأحداث فلسطين ١٩٤٨ التى كانت قد تحولت الى مأساة ، لأن الشعور
العربى لم يكن قد أخذ بعد بجتر مشاعر المأساة !!

ويبدو أن السوافع لإعادة النظم كانت مرتبطة بإثارة خارجية ترجع
الى المهارة الفنية أكثر من ارتباطها بإثارة داخلية . وهذه هى سمة
المعارضات التى تدور عادة داخل اطار .

والى شئ من هذا تشير بقولها : وفى عام ١٩٥٠ كان أسلوبى
الشعرى قد تطور تطوراً كبيراً أيام نظمى للمطولة ، فأصبحت مواردي

الأدبية أغزر ، وأسلوبى أكثر ضورا ، وثقافتى أغنى ، فلم أعد راضية عن (مأساة الحياة) ولذلك قررت أن أعيد نظمها بأسلوبى الجديد فكانت صورتها الثانية . وعندما مضيت فى نظمها لاحظت أنها - رغم وحدة الموضوع قد أصبحت قصيدة ثانية تختلف فى كل لفظة منها عن (مأساة الحياة) فرأيت أن أهبط عنوانا جديدا خاصة وأنى بدأت أنظر الى الحياة بمنظار جديد فيه مسحة من تفاؤل ووضوح ، بحيث لا أحتمل أن أستبقى العنوان القديم ، ولذلك سميتها (أغنية للإنسان) وقد مضيت فى نظمها حتى بلغت أبياتها ٥٨٦ بيتا من الوزن الخفيف نفسه ، وعند هذا بدأت أشعر بالضيق ، فقد لاحظت أننى مقيدة بالنسخة الأولى ما دمت أعيد نظمها فليس فى وسعى أن أخرج عن الأطار العام للقصيدة الأولى ، وكان على فى أغنية للإنسان أن أبحث عن السعادة فلا أعثر عليها ، بينما كنت قد بدأت أدرك أن السعادة ممكنة ولو الى مدى محدود ، فكيف أوفق بين الموضوع القديم وآرائى الجديدة ؟ واستعصى على الحل ، وقلت لنفسى اننى لا أستطيع مواصلة القصيدة ، ولا بد لى من تركها ، وكان ذلك (١٥٨) وهي بذلك تثير ثلاث قضايا هامة .

الأولى : تتعلق بالأسلوب ، وإمكانية تنكر الشاعرة لأسلوبها السابق .

والثانية : تتعلق بالمضمون ، وإمكانية صب الاحساس الجديد داخل اطار سابق .

والثالثة : تتعلق بالقيود التى فرضتها النسخة الأولى .

وكان عليها بالنسبة للقضيتين الأوليين أن تفرق بين بساطة الأسلوب الملائمة للسن والتجربة فى مأساة الحياة فلا تتنكر لها ، وبين التلكؤ فى محاريب الفن ، وأروقة البيان بعد ذلك . كما كان عليها أن تفرق بين الاندفاع العفوية فى مأساة الحياة ، وبين التملؤ المتمهل عما يدور فى الأحاسيس والوجدان ، وما عليها بعد ذلك من حرج فى أن تنور على القضايا التى فرضتها النسخة الأولى ، بل فى أن تنور على إعادة النظم فتتبعه بذلك عن اختيار عنوان جديد لأطار سابق ، وعن صب أحاسيس جديدة داخل نفس الأطار ، وعن شعور الضيق الذى وقف دون اتمام الأغنية .

ولا تناظر تماما بين هذه الحالة الشعرية ، وحالة الشاعر الانجليزي
 « جون كيتس » الذى أعاد نظم قصيدته هايبريون Hyperion
 فى نسخة ثانية سماها سقوط هايبريون The Fall Hyperion
 لأنها لم تعد تمثل أسلوبه ، فموضوع « جون كيتس » أسطورى يمكن
 تطويع الاطار فيه لأكثر من تناول ، وأكثر من وجهة نظر ، على العكس
 من أغنية للانسان المشحونة بانفعالات متغيرة مع تغير السن ، وتغير النظرة
 للحياة ، والمربطة فى جزء منها بالحرب العالمية الثانية التى كانت قد
 انتهت منذ خمس سنوات !!

وقد يخطر على البال أن الشاعرة أخذت تلوك من جديد معاني
 المأساة ، وبخاصة وأن ظلال المأساة كادت تخيم على الأغنية لولا مسحة
 من ذكاء كلفت الشاعرة الكثير ، ووصلت بها الى حالة من الضيق ، وهذه
 المسحة من الذكاء هى التى ميزت أغنية للانسان ١٩٥٠ وأعطت لها الكيان
 المستقل ، واليها استندت الشاعرة فى ملاحظتها التى تقول فيها : انها
 رغم وحدة الموضوع قد أصبحت قصيدة ثانية تختلف فى كل لقطة
 منها عن مأساة الحياة (١٥٩) •

وعلىنا نحن أن نتبع تقاطع الالتقاء والافتراق لتبين الى أى مدى
 كان استقلال الأغنية ١٩٥٠ عن المأساة •

(١) فإذا كانت المأساة قد بدأت بالحوار الهادئ بين عنصرين
 متآزمين من عناصر الذات (١٦٠) ، فإن الأغنية بدأت بتصوير اعصار رهيب
 فى ليلة مظلمة باردة وممطرة من ليالى الشتاء ، وركزت فى تصوير
 الاعصار على العناصر المحتاجة كالأمطار ، والرعود ، والصدى ، والرياح ،
 والبرق ، وبيئت الى أى مدى كان طغيان هذه العناصر المحتاجة على عناصر
 أخرى مقهورة كالليل ، والكون ، والسكون ، لتصل من ذلك الى تصوير
 اعصار داخلى يهز أعماقها بعنف ، ولا يستطيع الانفجار •

ترى أيمثل الاعصار الخارجى متنفسا لاعصارها هذا الداخلى ،
 وتعبيرا عنه فيكتسب بذلك شرعية وجوده فى بداية الأغنية ، ودور
 توظفه فى خيمة البناء ؟

أرى أن يكون كذلك ، وبخاصة اذا وضعنا فى الاعتبار تلك
 العبارات المعارة من الآلم الانسانى فى الأبيات : الرابع ، والخامس ،

(١٥٩) نفسه ص ١٠ •

(١٦٠) راجع ص ٤٤ من هذه الدراسة •

والسادس ، والثامن ، وتلك المقابلات الدالة بين الطبيعة المحتاجة في الخارج ، والشاعر النائرة المكبوتة للشاعرة في الفقرة الثانية من بداية الأغنية .

لنحتكم في هذا الى الأبيات :

طار في ثورة وجن الوجود	في عميق الظلام ذمجرت الأم
ق وثارت على السكون الرعود	طاش عصف الرياح والتهب البر
ليل والصمت بالصدى بالبريق	ثورة ثورة تمزق قلب الـ
ن عميق الأسى كجرح عميق	ثورة تحت عصفها رقد الكو
ب بقلب الطبيعة الملهم	صرخات الا عصار ايقظت الرعد
مطر البارد الشتائي يهيم	تتلوى الأشجار ضارعة والـ
وفؤاد الأعصار في غليانه	تتلوى في رعشة ، في جنون
ن يريد الغلام من أحزانه	تتلوى كأنها روح أنسا
كل شيء في ليل المحزون	كل شيء في ثورة وانفعال
رة والحزن ، مثلها في جنون	وانا مثلها تمزقني الثو
ها الخيفين في الدياجير حولي	أنسا حيث الآلام تطبق جناحي
في دمي واكتئاب فوق ظلي	انمع في محاجرى ، ولهيب
أرقب الليل والأعاصير حيرى	لم أزل في كآبتي وشرودى
كان يوما واصبح الآن ذكرى	في عيوني آثار حلم جميل
فدتي ثورة الدجى وجنونه	في جمود وقفت أرقب من نا
وانا في خواطرى الحزونه	ودشائن الأمطار يلطم وجهي
رومن حزنى العميق الشديد	يا أعاصير من دماي خلى النا
مة انى في غيب ممدود (١٦١)	يادياجر من فؤادى خلى الظلا

وما ان تنتهى الأبيات بتغليب الأعصار الداخلى على الأعصار الخارجى حتى تتمكن من الانسحاب الى هومها الداخلية ، الى التدهس فى أعماقها للوصول الى جذور هذه الهموم ، الى ربطها بالكون والحياة ، ثم الى الموازنة بين مرحلتين : مرحلة الطفولة ، ومرحلة الشباب ، وهى بذلك تكاد تلتقى بالمأساة .

صحيح . ان المواجهيد والهموم فى الأغنية تباعد قليلا عن المواجهيد والهموم فى المأساة ، ولكنه الابتعاد الذى لا يستقل بل ينفصاف نتيجة

للمبالغة في تعظيم المشاعر تقريبا من ربة الشعر ، ولحرقه الاطلاع ،
ولرغبات الشيلب التي ترغى فيما وراء الشعور ، ولاصطدام الفؤاد
الريقق بالواقع الغريب الجديد فهو :

والبح لم يحسه قط من قب ل وافق من عالم مفقود
ليس يدري ماذا يحس لماذا تبقى أعماله في انتفاض
مثل في تمزق واصطراع واحاسيس موعاها ماضى
رغبات كالليل غامضة الأص بدء ترغى فيما وراء الشعور
وشعور بغودة في الدم الجا رف تبقى كناسم موتور
وانبثاق يريد أن يملك النج م ويسطو على ذرى الألقى
واندفاع الى محان وراء ال حس في المستحيل في الأعماق (١٦٢)

مما أفسد طعم الحياة ، وغير من مذاقها ، وجعل كل شيء حلو في
عالمها الجديد - أعنى عالم الشباب ينهار *

(ب) وإذا كانت المأساة قد أخذت سمة الاندفاع الحارة في
التعبير عن المشاعر المتناعة ، والأحاسيس الدافقة ، والبعد عن التأنيق
واقتناس الصور حتى ليخيل للقارىء أن الشاعرة لاتجد عناء في النظم ،
أو جهدا في الحوار مع الفكر ، مع أن الفكر وتشقيق معانيه ، واستقصاء
عناصره على مدى مائتين وألف بيت لايمكن اغفاله في هذا العمل الذي
يمثل بكاره الشعر وحيويته . فان الأغنية تميزت بالقدرة على اصطلياد
الصور ، والتشديق بمعارف الغرب ، وميثولوجيا الاغريق ، بل والاعجاب
بالغرب نفسه ، ويكفى للتدليل على هذا أن نعود الى الأبيات الآتية الذكر
من الأغنية لنرى بأنه لايكاد يخلو بيت من تشبيه أو استعارة ، والى أن
نعود الى تل الرمال لنرى أنه أخذ في الأغنية صورة الأولب (١٦٣) ، والى
مرحلة الطفولة التي أخذت صورة اليوتويا (١٦٤) ، والى آدم المطرود من
الجنة وقد أخذ صورة الرجل الأوروبي *

شعره الأشقر الجميل تهاوى خصلات على شعوب الجبين (١٦٥)
والى مأساة حواء التي شبّهت خطاياها بخطايا :

... الرب الذي سرق النسا ر لعباده ونال الشقاء (١٦٦)

(١٦٣) نفسه ص ٢٥٤ .

(١٦٥) نفسه ص ٢٦٣ .

(١٦٢) نفسه ص ٢٥٢ .

(١٦٤) نفسه ص ٢٥٥ .

(١٦٦) نفسه ص ٢٦٣ .

مع أنه باصرارها على هذا التشبيه الميثولوجي ترتفع بخطايا آدم وحواء الى مرتبة الاصرار الواعي على التمرد - مع أن الاصرار الواعي على التمرد غير وارد فيما عرف من آثار - حتى تتمكن من ايجاد الصلة الوثيقة بين حواء وبروميثيوس * والى أن نعود الى حبال الجلال التي تمنى عليها أن تجمع من كل عمر طوته كف « آريس » وهو مازال غضاً (١٦٧) والى الهة الفجر « أورورا » التي أطلت على مشهد الهمار المثير الرهيب لحظة (١٦٨) والى السلام :

ذو العيون الزرقاء ينبع منها الشـ **عر والحب في صفاء وظهر (١٦٩)**
ثم الى أسطورة السعادة وجوها الميثولوجي الصافي (١٧٠) لنرى الى أى مدى كانت سعادتها بهذه البهامة *

(ج) **واذا كانت المأساة** قد أخذت طابع الاتجاه الواحد المرتكز دائماً على فقرات ذات عناوين ، فان الأغنية وان أخذت نفس الاتجاه الا أنها تميزت بطابع القصيدة الطويلة التي لايقطع من تسلسلها الا بعض الأناشيد التي كانت ترن *

فى غبار الحياة ، فى مزلق الأيـ **سام فى كل معبر مسكون (١٧١)**
وتتردد على شفاه الباحثين عن السعادة من أمثال نداء الى السعادة (١٧٢) ، وصلاة الى « بلاوتس » اله الذهب (١٧٣) ، وأنشودة الرهبان (١٧٤) ، وأغنية تاييس (١٧٥) *

وهذه الأناشيد تشبه أناشيد الكورس التي توظف عادة فى خدمة البناء ، وبذا تكون الأغنية أقوى ترابطاً ، وأمهر حبكة ، وأبعد ماتكون عن الانكسارات التي لاحظناها فى مأساة الحياة ، أو عن الاختلال الذى أعقب أنشودة الأموات (١٧٦) *

وحتى لا نلجأ الى التعميمات نرى أن تأتى بمثال وليكن هو المفصل الذى يربط مأساة آدم وحواء بمأساة قابيل ، ثم المفصل الذى يليه وكنا

• (١٦٨) نفسه ص ٢٨٠
• (١٧٠) نفسه ص ٣٠٢
• (١٧٢) نفسه ص ٣١٠
• (١٧٤) نفسه ص ٣٤٣
• (١٧٦) راجع ص ٤٢ من هذا المجلد ،

• (١٦٧) نفسه ص ٢٦٧
• (١٦٩) نفسه ص ٢٨٩
• (١٧١) نفسه ص ٣١٩
• (١٧٣) نفسه ص ٣٢٩
• (١٧٥) نفسه ص ٣٥٠

قد أخذنا على هذا الأخير في المأساة عمق الانكسار التي فصلت بينه وبين أحداث الحرب العالمية الثانية (١٧٧) .

ففي آخر الفقرة آدم وحواء من الأغنية نستمع الى هذا الرجاء .

اهذه أيها الكئيبان ماذا لقلبيكما بقايا هذه
بعض ذكرى من السماء غدا تم حتى بلورية من الأشقياء (١٧٨)
وهو كما ترى رجاء وان كان مشوبا بالمطف ، مشحونا بالانذار ،
الا أن فيه التمهيد الكافي لشواغل الدنيا ، والتهيئة لمتابعة أولى مآسى
هؤلاء الأشقياء التي تقص وكأنها تنشد على لسان أحد الرواة .

في الجبال التي تموت بها الأصم **سواء رجع من ماضيات القرون**
وكانى هناك أسمع أصم **لما خطى تستير قلب السكون (١٧٩)**

وما ان تكاد تنتهى من تصوير هذه الخطى بقتل قابيل لهابيل حتى
تنتقل بمهارة الى عرض سلسلة من المآسى التي أعقبت الجريمة الأولى ،
والتي هي بمثابة لمعات القتل التي لن تعرف الصمت ، والتي ستظل .

تصرخ بالثبات **و تبقى تحز في الأعصاب**
وتعيل الأيدي مخالب والأر **ض قبورا والناس محض ذئاب (١٨٠)**
وتركز على عرق الجريمة الذي لن ينام الى أن يترك الكون في
الفضاء شظايا .

وعرق الجريمة هذا يرتبط بفورة الشر ، وبعيون القتل التي
لن تكف عن مطاردة القتلة (١٨١) ، والتي تشكل كوايس كالسعال ،
وتجوس الليل خلال استنامة اللاشعور (١٨٢) . وتتساءل ، أين المفر ؟
ثم تنتقل الى حيال الجلاد فتتمنى عليها أن تنسج .

من رجع اغنية الأم **وات من لعنة الجراح الدوام**
من شفاء الأطفال تحلم بالما **وى وبالف في رياح الشتاء**
من عيون الصبيان ترسم في الظل **ماء أحلام عودة الآباء (١٨٣)**

(١٧٧) راجع ص ٤٤ من هذا البحث .

(١٧٨) المجلد الأول من ديوان نازك ص ٢٦٤ .

(١٨٠) نفسه ص ٢٦٩ .

(١٧٩) نفسه ص ٢٦٤ .

(١٨٢) نفسه ص ٢٧٤ و ٢٧٥ .

(١٨١) نفسه ص ٢٧٤ .

(١٨٣) نفسه الأبيات الثلاثة من ص ٢٧٦

لتدخل بخفة - وإن كانت خفة فيها قليل من الاضطراب نظر الطول القصيدة والاستطراد - تدخل الى مآسى الحرب ، وأثرها فى الأشياء ، وفى النفوس على السواء ، كى تنتقل بمد ذلك ، وبطريقة معقولة الى البحث عن السعادة •

وهكذا تتميز الأغنية عن المأساة بينائها المحكم ، المتأزر الفقرات •
(د) وإذا كانت هناك فجوات لم تملأ فى المأساة فإن الأغنية قد ملأت الفجوات ، واستكملت الجوانب ، باستنادها على المشاعر الجديدة ، وما فيها من انفعالات متازمة تختلف فى كمها عن انفعالات المأساة •

ففى الفقرة الأولى من الأغنية نجد من الزيادات الحديث عن الشباب ، وعلى تل الرمال فى الأغنية نجد التحسر على النشيد القديم ، وعلى شعر الوجود ، وفى آدم وحواء يضاف الحديث عن حواء ، وفى قابيل وهابيل تكثر التفاصيل ، ثم نستمع الى لعنات القتل ، وعرق الجريحة ، وحيال الجلال ، وآثار الحرب على أحلام الصبايا ، وعلى الشفاء ، والخدود ، والآكف ، كما تشاهد الهة الفجر « أورورا » لحظة ، ثم نستمع الى تساؤلات تتردد : لمن يشرق الجمال ؟ ولمن تضحك النجوم ؟ ولمن هذه العذوبة فى الأزهار ؟

ولمن ترسل العصفير لعن الـ

حب والضوء والثلج كل فجر (١٨٤)

إذا انعدمت المسامح والعيون ، ومن خلال الانقراض يصدق الأمل ، وتعلو الأناشيد باحثة عن السعادة :

وهى كما ترى اضافات تميز الأغنية عن المأساة ، ولهذه الإضافات مزايا ، وعليها تحفظات • فمن مزاياها :

١ - إعطاء الكيان المستقل •

٢ - ادخال عناصر جديدة تفوق امكانيات المأساة ، منها •

(أ) العنصر القصصى المستند الى التراث الدينى والشعبى ، كقصة آدم وحواء ، وقابيل وهابيل ، ومع أن القصتين مذكورتان فى المأساة الا أن لكليهما فى الأغنية بمدا جديدا ، فأدم وحواء فى الأغنية تحمل

تمردا فلسفيا يتساوى مع تمرد « برومئوس » الاله الذى سرق النار لعباده ونال الشقاء ، وفى سبيل ذلك قامت عناصر القصة ببلورة هذا المفهوم الفلسفى الجديد :

وليكن آدم وحسوا قدئا
او لم يكف ان افسعا جنان الـ
ايه حواء اكيف عوقبت بالنـ
انت يامن بعث الغلود باحزا
الخطايا التى اقرفت ستبقى
كخطايا الرب الذى سرق النـ
وا وحاسا السماء فى اصبر
خلد لم تكف سورة الاحقار (١٨٥)
ى ولولاك ما عرفنا النور
ن ليالك واشترت الشعور
شعلا فى وجودنا وضياء
ر لعباده ونال الشقاء (١٨٦)

وهو كما ترى مفهوم فلسفى يعتمد على المأساة بقدر ابتعاده عن التراث .

وقايل وهابيل بخاصة تسبح فى ذرى عالية من القص ،
والوصف ، والشعر ، وصوت الراوى ، وتقاصيل الجريمة .

والشاعرة تعترف بأنها ستروى شبه أقصوصة يرجعها الوادى عن .

ولفته بالضباب الليالى
ع يقنى الرياح فوق الجبال
غنم الظلمات كل صباح
من حياة السماء والأرواح
يلوبان فى صفاء الراعى
صر من فتنة ومن ابتاع
ه ويفغو على ظفائر شعره
ثم هاييل فى صفاء وطهره
ز على شط جلول نفسان
المبرى فى مسكون المكان
لى الى كل فائن مسحور
وخلو القطيع فوق الصخور
رة يمشى فى تقمة محموعة
ومن مر
عندما كان فى الوجود فتى را
كان يدعى هاييل كان يسوق الـ
كان فى روحه بقية ذكرى
مقلته حلمان بالشعر والحب
شفتاه ارتعشتان لا يـ
يسقط الليل بالندى فوق جفنيه
ذلك الحلم ، ذلك الأبد النـ
كان يوما ينام فى ظلة الجو
حالا بالآفاق كفاه فى الكـ
نشوة ملـ روحه ، روحه الظلمـ
ليس يعفى الا الى همسة الكـ
لم يشاهد قايل تقتله الغـ

فى يديه سكينه الحافظ المسوم فى مقلتيه طيف جريمه
لم تكن غير صرخه ، غير تلاوي هه حزن غير اضطراب قصير
هذا الجسم بعدها وثوى الرأى النبيل المقتول عند الغدير
وأتت ظلمة المساء على العة سل وعاد القطيع من دون راعى
ليس الا قابيل يمشى رهيب ال خطو نهب الأفكار والأوجاع (١٨٧)

وهى كما ترى تفاصيل مغلقة بالضباب ، ترجعها الوديان والجبال
التي تموت بها الأصداء ، وتحسكى عن فتى أبدعت ريشتها فى تصوير
ملامحه وشاعريته ، وعلقت أنظار الكون بخطواته لتفاجيء بالحدث
الهائل ، والجريمة الأولى . فهى تفاصيل يشع منها الشعر ، وتعبق بها
الأحاسيس ، وتشف فيها الرؤى ، لتعكس بوضوح بشاعة الجريمة .

(ب) العنصر الأسطورى

وهو عنصر يعود بالشعر الى فطرته الأولى ، وبالشاعرة كذلك ،
ويتلام مع تطلعات الباحثين عن السعادة ، وقد استخدمته فى تصوير
ما يحيط بالسعادة من غموض مدفوعة الى ذلك اما بنكوص الى أحاسيس
الطفولة ، وميل الى الحكايات والقصص ، واما باعتدال فى المزاج أخذ يتسلل
الى دياجير النفس ، واما بكليةها معا .

وهذا العنصر الأسطورى يمثل خطوة هامة على طريق النضج الفنى
لما يتميز به من امكانيات التجاوب مع اللاشعور الجماعى ، والمشاركة
الوجدانية للباحثين عن السعادة .

ولقد أبدعت فى تصوير أبعاده ، واستغلت تعطش البشرية لرحيق
السعادة .

منذ مسرت قوافل البشر الألى وعمر الوجود بضع سنين (١٨٨)

فى عملية التصوير هذه ، فترجمت الأحاسيس الى حياة ٠٠ ولكن
أية حياة ؟ انها حياة محجبة بالغموض ، محوطة بالالفاز ، تهفو اليها
البشرية ، وتمثلها فى رحيق مغلف بالأساطير ، جهلنا وعاء المكنونا .

نحن نسعوه بالسعادة لكن لبس منسا من ذاقه او وآه
ذلك اللفز ، ذلك الحلم المحجوب خلف الضباب أين تراه؟ (١٨٩)

(١٨٨) نفسه ص ٢٢٠ .

(١٨٧) نفسه ص ٢٦٥ .

(١٨٩) نفسه ص ٣٠٣ .

وأبعدت فتساءلت :

أهو جنية مجنحة الآف
من حرير السحاب ألوانها الناف
من جناح الفراش ملمس خدي
... .. إلى آخره

وتوغلت في أعماق جنية السعادة هذه فبينت مدى وحشيتها ،
وفظظتها ، واجهاد البشرية في الوصول إلى بابها فـ .

.. هي تلك الجنية الفظة الود
شية القلب من بنات السعال
ربما اتت روحها بصلى آ
هاتنا في الفراغ ملء الليالي
.. ربما .. ربما .. إلى آخره (١٩١)

وأخفت مع هذا ترسل رجاءها ، وتضم صوتها إلى أصوات الباحثين
الضارعين إلى السعادة ، إلى

هذه الربة النحاسية الاح
ساس لولان قلبها الصخري
لو ارأيت ضيائها فوق هذى ال
لارضى واخر وجهها الزنبقى (١٩٢)

ولم تكتف بهذا وإنما لجأت إلى صوت الحذاء الشعبى ، الذى يتردد
على حناجر الجماهير الهادرة ، فى خطوات موقعة مع نبرات الصوت
اللافت لجموع المتعطشين إلى السعادة ، فى نداء إلى السعادة :

يا ضبابا من الشذى الشفاف
يا جمالا بلا حدود
يار فيفا معطرا فى صفاف
ليس يدرى بها الوجود
أين تحين فى شفاف الغيوم
حيث لا يبلغ الخيال ؟

(١٩١) نفسه ص ٣٠٦ .

(١٩٠) نفسه ص ٣٠٤ .

(١٩٢) نفسه ص ٣٠٧ .

أم تجوين في بحر النجوم

زورقا يعبد الجمال (١٩٣)

واستمرت هكذا الى « بلاوتس » اله الذهب ، الذي أضافت به الى ما سبق البراعة في استبطان مشاعر العبيد الجائعين ، واندفاعهم نحو الرنين الأحب ، باسم معبودهم الذهب .

وهذه بلا شك قدرات هائلة تضاف الى عملية الابداع .

وأما عن التحفظات التي أخذت على ملء الفجوات التي كانت متروكة للحدس والخيال في مأساة الحياة ، فتمثل في تسطيح جوانب من التجربة كان يشع فيها الغموض الشعاعى الجميل ، كالحديث عن الشباب ، وشعر الوجود . فـ

الشباب الذى يسمونه نه مى شباب الشعور والرغبات
والشباب الذى أسميه احسا سسا عميقا بكل ما فى الحياة
الشباب الكئيب حين يفيق الـ حالم القلب شاردًا مستطارًا
ويرى فى تفجع جثة الما ضى الفريق النأوى وكيف توارى (١٩٤)

فهذا الشباب بتقسيماته العقلية يذكرنا بالمذهب الكلامي الذى كان قد ظهر بوضوح فى أنشودة السلام من مأساة الحياة (١٩٥) .

وشعر الوجود ، وتقصد به سحر الوجود أيام الطفولة العذبة البيضاء ، وكان قد ولّى وراح .

أين شعر الوجود ؟ أسفر عن شيء طوى سره ذبول الرماد
كل شيء قد عاد أشبه بالقب ر رهيبا ملغيا بالسواد (١٩٦)

فهذا الشعر بإضافته الى الوجود غليظ ، لا يليق بسحر الوجود ، ولا بظلال البساطة الفجة الحلوة ، التي راحت تنهار فى استسلام ، ويزيد من غلظه ما أسفر عنه ، لقد أسفر عن شيء طوى سره ذبول الرماد !! أما كيف يكون ذبول الرماد هذا فعله عند الشاعرة !!

وما دفع الشاعرة الى هذا الا ارادة استقلال الأغنية ، وتمييزها عن المأساة .

(١٩٣) نفسه ص ٣١٠ .

(١٩٤) نفسه ص ٢٥١ .

(١٩٥) راجع ص ٥١ من هذا البحث .

(١٩٦) المجلد الأول من ديوان نازك ص ٢٥٧ .

(هـ) وإذا كانت الشاعرة قد لجأت في المأساة الى ما يقال له حسن التقسيم في البحث عن السعادة ، وتتبع مظان وجودها ، واستعراض هذه المظان بصورة آلية لاتخرج عن التعداد والسرذ ممثلة في قولها : فهي أنا ليست سوى العطر وهي أنا في الصوم ، وهي حيناً في الاثم ، وهي في شرع بعضهم ، وفي شرح آخرين ، وهي حيناً في الحب الى آخره .

فانها في الأغنية فاقت في حسن التقسيم هذا ، وابتعدت عن السرذ بتطويل الفقرات ، ونسبة الأقوال الى الآخرين على سبيل الحكاية عنهم ، واستخدام العنصر الأسطوري : جنية السعادة ، وربة الدير ، وربة الحب الى آخره ، وكأنها كانت تحس بأنها لن تعود الى تقصى خطوط التقسيم برد العجز على الصدر ، فأودعت في أبياتها كل ما تملك من حيوية وحرارة :

حدثونا عنها فقالوا فتاة غمست في الحري شوق صباها
ليس تقوى على الحياة اذا جا عت الى رقة القصور رؤاها
فهي للأغنية تسقط من أمه ما بها الناعمات ألف خميل
وعلى شعرها العبرى يقضو ن ليايهمو كحلهم جميل
ثم قالوا جنية تتبع الره بلن والزاهدين حيث افانوا
مثلهم تشق السكون ويروني ها مكان النعيم خبز وماء (١٩٧)

(و) وإذا كانت المأساة قد انتهت باليأس من العثور على السعادة ، وكان على الشاعرة في الأغنية أن تسير على نفس المنوال في الوقت الذي كانت قد بدأت تدرك فيه أن السعادة ممكنة ، ولو الى مدى محدود (١٩٨) وكان عجزها عن التوفيق بين الموضوع القديم ، وآرائها الجديدة سبباً في ضيقها ، والانصراف عن اتماها ، فان الأغنية برغم ذلك تختلف عن المأساة نظراً لاستجابتها ربما بدون وعى لما كان يدور في العقل الباطن ، ويتضح ذلك من

١ - اختفاء الصوت الآخر الباحث عن التعاسة ، ومع أن الأغنية حافلة بالكثير من الصور المأساوية الا أنه باختفاء هذا الصوت الآخر تخف حدة الاكتئاب لتصبح أكثر تلاؤماً مع النهاية الحافلة بأناشيد الباحثين عن السعادة .

٢ - الانصراف عن مجابهة القدر الذى مازاد فى الأغنية على أنه مازد عملاق حاك قصة الحياة بالدمع والنار (١٩٩) ، وهذا يدل على اعتدال فى المزاج أخذ يتسلل الى الأعماق ، ويشكل الأغنية بأحاسيس تبتعد الى حد ما عن أحاسيس المأساة •

٣ - ما أسفر عنه تعبير المساء الجميل فى هذا البيت :

المساء الجميل حدثنى عن — هم إقاصيص كلها أحزان (٢٠٠)

فقد وضع فى مطلع الأغنية ، وفى زحمة صور مأساوية ، وليس لهذا من تفسير الا أنه قد ند عن نفس مطمئنة ، أخذ اطمئنانها يتسلل عبر منافذ اللاشعور •

٤ - الحملة العنيفة على مآسى الحرب بتفصيلاتها الرهيبة التى لم تدع مكانا أو زمانا ، أو معنى ، أو مبنى الا وبينت آثار الدمار فيه ، والشاعرة بذلك ملتزمة ، ولكن بأسلوب فنى يبتعد عن الجهر والخطابة ، وبشف عن معان ايجابية تنفر من الحرب ، وتدعو الى السلام ، والدعوة الى السلام عمل ايجابى يحمل معنى الأمل للبشرية ، وللشاعرة على السواء •

٥ - الثورة على كل ما من شأنه أن يقلل من جمال الاحساس بالكون والحياة ، وهى بذلك ترتبط بالجمال ، وهو أكثر القيم العليا حيوية وتدفعنا بالأمل والحياة •

ولقد تجلى هذا فى أكثر من موضع فهام أولاء الحيارى التى أبقت لهم قصة الحرب اضطرابا لا يقر •

وحجودا يكاد يكفر بالرو ح وشكا فى كل شئ يهر (٢٠١)
لايكادون يستمتعون بما فى الكون من جمال •

**ربما ابصروا على الأفق انه سنان قوس الأملار يقطر شعرا
كل لون يذيع فى خاطر الغي م نشيدا يلوب شهنا وعطرا
وهم يسحبون اقدامهم فو ق تراب اللال والبغضبة
ونأقيهم الرمادية الجسد باء قبر الجهال والايحاء (٢٠٢)**

• (٢٠٠) نفسه ص ٢٤٩

• (١٩٩) نفسه ص ٢٦٠

• (٢٠٢) نفسه ص ٢٩٣

• (٢٠١) نفسه ص ٢٩٢

ولذا فانها تصرخ بكل مافى أعماقها من ثورة :

اشجى ياغيوم وانطفئ يا
ولن يشرق الجمال ؟ النس
ولن تفسح النجوم ؟ لن تس
ولن ترقص الفراشات سكرى
ثم تعود فتكرر :

اغناء ولا مسمع تؤوى الي
وجمال ولا عيون تحوكم الي
لحن والحب فى كؤوس الشعور ؟
حب مته خلدها المسحور ؟ (٢٠٤)

٦ - الجملة والتمعن فى البحث عن السعادة :

من بعيد خلف الفيوم التى ته
دبما لاح بارق كشراع
غير فاهة فى دربنا المجهول
ايضا انرعد فى الظلام الثقيل (٢٠٥)

ومع أن البحث لم يوصل الى اكتشاف رحيق السعادة ، الملف
بالأساطير الا أن مجرد البحث ايجاب وتدفع وحيوية ، وارتباط بأمل
مازال يحسب البشرية الى هذا المنبع المحبوب .
٧ - الفهم الصحيح لمعنى الخلود .

والخلود اعمق من مجرد الكيان ، والمكان ، والظل القانى ،
والقصة المعادة ، والوتر المخنوق ؛ لأنه المعنى العميق الباقي فى
سكون الوجود .

ستقول الحياة انا مررنا
ان شبيها منا عميقا سيبقى
وملانا الحياة شعرا وفنا
فى سكون الوجود لحن يغنى
فى حفيف الاوراق تسحبها الريح
ل وفى عاصف الرياح المخيف
فى ارتشاف الظلام للقمر الأب
فى انمانى فلاحين تجوبا
ن مع الفجر دولة الأندلس (٢٠٦)

وهو فهم يختلف تماما عما كان فى كتابة الفصول الأربعة فى
فى مأساة الحياة من تغليب عناصر الذبول ، والفناء فى الشتاء
والصيف والخريف .

(٢٠٤) نفسه ص ٢٩٦ -

(٢٠٣) نفسه ص ٢٩٤ -

(٢٠٦) نفسه ص ٢٠٢ -

(٢٠٥) نفسه ص ٣٠٠ -

وهي بكل ذلك تقترب من اغنية للانسان بنفس المقدار الذي تبعد فيه عن مأساة الحياة .

٣ - اغنية للانسان ١٩٦٥

نسخة معدلة من مأساة الحياة ، ليس فيها مافي نسخة ١٩٥٠ من اعادة للنظم ، أو ارادة للتغيير ، لأن الامر لم يتعد كما تقول مجرد الرغبة في نشر المأساة كما هي دون تعديل (٢٠٧) .

وحدث أنها جلست ذات صباح تنسخ مأساة الحياة معدلة كلمة هنا ، وشطرا هنا غير أنها ما كادت تضي صفحات حتى بدأت التغييرات تتسع ، وتشمل كثيرا من الأبيات . وبعد يومين وجلت أنها - كما تقول - تغير القصيدة القديمة تغيرا كاملا ، دون أن تستبقى منها لفظة واحدة .

وهكذا ولدت الصورة الثالثة من القصيدة في عام ١٩٦٥ (٢٠٨) . وواضح من كلام الشاعرة أن هناك تغييرات عفوية واسعة حدثت أثناء نسخ المأساة ، واعدادها للنشر ، وأن هذه التغييرات هي التي ميزت الأغنية ١٩٦٥ عن مأساة الحياة ١٩٤٥ ، وأعطت لها الكيان المستقل .

غير أن المتأمل يرى أن هذه التغييرات ليس كما تدعى الشاعرة كاملة ، لأن واقع الأغنية ينفي ذلك . ويكفي أن أبيات المأساة بعينها ظلت مسيطرة على فقرات الأغنية الى الحرب العالمية الثانية أى الى ما يقرب من مائة وخمسة وعشرين بيتا من مجموع أبياتها البالغ ستمائة بيت - باستثناء أبيات متناثرة هنا وهناك أشبه ما تكون بالتطريز على ثوب مطرز .

وهذه الأبيات المسيطرة والممتدة من المأساة طبعت الأغنية ١٩٦٥ بطابع المأساة حتى في الأساليب والصور ، بل وحتى في العناوين منجاذرة بذلك محاولات الشاعرة لتطويع المأساة لأسلوبها الجديد .

وحول الصراع بين محاولات التطويع هذه ، ومحاولات المأساة بهيلمانها القديم قرض سيطرتها على الأغنية ١٩٦٥ تدور الدراسة .

فهناك اضافات جديدة حاولت بها الشاعرة تشكيل ملامح الأغنية ١٩٦٥ . واستقلالها بعيدا عن المأساة . منها .

(أ) تعديلات فى عناوين بعض الفقرات ، فأغنية للإنسان بدلا من مأساة الحياة ، وذكريات الطفولة بدلا من على تل الرمال ، وآدم وفردوسه بدلا من آدم وحواء ، وبين القصص بدلا من بين قصور الأغنياء ، وفى دنيا الرهبان بدلا من عند الرهبان ، وفى دنيا الأشرار بدلا من مع الأشرار ، وفى عالم الشعراء بدلا من مأساة الشاعر .

(ب) الاستغناء عن بعض العناوين ، ودمج بعض الفقرات فى بعض كقابيل وهابيل التى اندمجت فى آدم وفردوسه ، وعيون الأموات وأنشودة السلام اللتان اندمجتا فى الحرب العالمية الثانية ، ثم الانصراف عن بقية الفقرات ابتداء من عند العشاق الى الرحيل - أى الانصراف عما يقرب من نصف المطولة .

(ج) نقل بعض الأبيات من سياقها الذى كانت فيه فى مأساة الحياة الى سياق آخر يتلاءم مع مافى الأغنية من حذف أو اضافة ، وهذا أمر طبيعى مادامت الأغنية قد أخذت تستقل بوجودها عن المأساة .

(د) اضافة أناشيد الرياح ١ و ٢ و ٣ و ٤ و ٥ الراصدة لتطلمعات البشرية الباحثة عن السعادة ، والمعقبة على محاولات الاخفاق ، والمهيئة بموسيقاها ذات العزيف ، وبحكايات الرياح التى لا تموت للفقرات التالية لكل أنشودة على حدة .

(هـ) اضافة صور أخرى وجوانب لم تعالج فى المأساة من قبل كصورة الحرب التى كانت :

... يوم اشعلها صبو رة حلم مضوا الاستار
غلفوا حاله بومض برىق من سنا المجد والرؤى والفخر
فاذا نبهها دم وشذاها لهب أكل اللظى وهجير
واذا مجدها شققة طويل ليس يتجاف ليله الحور (٢٠٩)

وكالثقة بالله ، والاطمئنان الذى اخذ يتسلل الى قلبها منذ مطلع الأغنية وينعكس على معالجتها للأشياء .

نهم القتل فى عروك قدا ن له أن ينلم أن تنسناه
فالتجى للسمه حيث المني وال رى حيث الفياء حيث الله (٢١٠)

(و) - توليد معان جديدة من مواقف سابقة تناولتها المأساة معتمدة على أن للحقيقة الواحدة أكثر من جانب ، فملاك السلام فى مأساة

الحياة يختلف في اطار تحركه عن نشيد السلام في أغنية للانسان .

تقول الشاعرة في مأساة الحياة :

فملاك السلام أقبل من الأجواء وهبط على الوجود الكثيب
أبكى للراقدين في وجمة الوطء واشرق على الظلام الرهيب
طف بهدى القبرى تلمس آها ت العزاني والساعين الظمء
وارحم الصارخين فى سرء الأمء راضى بين الأحران والأدواء (٢١١)

وتقول فى أغنية للانسان :

يانشيد السلام ياساكنا فى قعر أحلامنا وراء منبانا
رفى فوق الدنيا العزينة وأبعث لعن حب فى تيهنا ودجنانا
طف بانفلك النشاوى على هـ لى القبرى المستباحة المهومء
بنسءاك الرحيم وطب شفاها ظامئات أو جبهة محمولة (٢١٢)

تقول هذا فلا تتعارض الأبيات ولا تتكرر ؛ لأنها تنفذ الى جوانب أخرى غير الجوانب التى عالجتها المأساة .

فملاك السلام فى الأبيات الأولى عليه أن يقبل من الأجواء ، وأن يهبط وأن يبكى ، وأن يرحم ، وأن يطوف ٠٠٠ الى آخره مما يتناسب وطبيعة الملاك ، وصورة تحركه ، بينما نشيد السلام ساكن فى قعر أحلامنا وراء منبانا ، وما دام كذلك فعليه أن يرف ، وأن يبعث أنفاسه النشاوى ، وأن يوطب بنداء الرحيم شفاها ظامئات ، أو جبهة محمولة .

فمجالات رؤاه بتأمل الأبيات تختلف عن مجالات رؤى الملاك ، وعلى هذا تدور أبيات الأغنية ١٩٦٥ ابتداء من الحرب العالمية الثانية الى الخاتمة .

(ز) نشر بعض الجوانب المكتفة فى المأساة وكشفها وتوضيحها باضافة بعض الأبيات فى الأغنية ، توها منها بأن الانتقال بين الفكرة التى تتحدث عنها ، والفكرة التى ستنقل اليها واسعة ، غير مبررة فكريا ، وقد حدث هذا حينما كانت تتساءل فى الفقرة الأولى عن مصيرها ، وعما يستتبعه التساؤل عادة عن مصير الفرات ، وعن القبر الذى أعد ، وكيفيته .

..... أهـو كهف ملء انحاءه الظلام الداجي ؟
 ام ترى نورقى سيفرق بى يو ما فاثوى فى ظلمة الانباح (٢١٣)
 ثم انتقلت بعد ذلك الى الحديث عن الأوهام التى تسلب بها ، والتفكير
 الذى يؤودها ، والسؤال الطبيعى عن الموت وما يحيط به من غموض .
 لهفتى يا حيلة كم تلعب الأوهام بى ؟ كم يؤودنى التفكير
 أبدا أسأل الليلالى عن الموت وماذا ترى يكون المصير ؟ (٢١٤)
 وهو انتقال طبيعى ليس فى حاجة الى اضافة بيتين جديدين
 مستخدمين كعتبة للبيتين الآخرين بهدف توضيح غرامها بالسر الذى
 يصرخ من أب ن ؟ الى أين ؟ ما مصير حياتى ؟
 وإمامى افق من الصمت والأك فاذ ضلت فى تيهه خطواتى (٢١٥)
 ففرامها بالسر واضح من التساؤلات الكثيرة ، والحيرة !

كما حدث بعد هذه الأبيات بقليل حينما أخذت تتحدث عن حيرتها
 امام قوى الكون ، وعجزها الدائم حيالها ، وبدلا من الاكتفاء بأبيات
 المناسبة المتميزة بالتحدى والانفعال الصارخ التى تقول :

فليكن يا حيلة لن أسأل الـ لى عن السر فاحكمى كيف شئت
 امنحنى عمر الزهور فلن أبكى ومدى الأيام لى ان رغبتي
 ما الذى ينفع البكاء وما يصفى الى الصارخين قلب القضاء
 لن يزيد البكاء يوما على عمر رى ولن يرحم الممات شقائى
 ولتجرعنى الحيلة كؤوس الـ حزن والياس ما يشاء شقاها
 هل ستصفى الى رجائى المنايا ان تمنيت صمتها ودجاءها (٢١٦)
 أخذت تنثر معانى الأبيات ، وتعريها ، وتلاعب بمواقع الكلمتين
 الحياة والأيام فتقول :

فليكن يا أيام لن أسأل الـ لى عن السر فاحكمى كيف شئت
 امنحنى عمر الزهور فلن أبكى ومدى الحياة لى ان رغبتي
 ولماذا أبكى ؟ وهل يردع الدمح ان تمنيت صمتها ودجاءها (٢١٦)
 لن تزيد الدموع يوما على عمر رى غملا رقلة غملا انظفا

• (٢١٤) نفسه ص ٣٦

• (٢١٦) نفسه ص ٢٧

• (٢١٣) نفسه ص ٢٥

• (٢١٥) نفسه ص ٣٠

وتصنيف :

ولو انسى احببت موتى وناديت دجاء باجمل الاسماء
هل يعجب الممات رغبتي الحرى ويأتى مليا لندائى ؟ (٢١٧)

فتنهبط الى مستوى من النثرية والوضوح كانت فى غنى عنه .

وقس على ذلك البيتين السابقين على تغير مذاق الطفولة .

قد تجلت لى الحقيقة طيفا غميبا فى مقلتيه جنسون
وتلاشى حلم الطفولة فى الماضى ولم يبق منه الا الحنين (٢١٨)

منا لم تكن فى حاجة اليه ، ولكنها محاولات الاضافة لتشكيل
الملاحم الجديدة ، واثبات الكيان المستقل .

وان كان ذلك ليس دائما فأحيانا ما تستخدم العتبات المضافة فى
مكانها الملائم كهذين البيتين السابقين على مناجاتها لشاطئ السعادة .

لم أزل اقتل الليالى بعثا عن ديار السعادة البشرية
دون ياس بحث دون كلال فى قفار ممتدة أبدية (٢١٩)

(ح) تعديلات فى بعض الأشرطة والكلمات ، وهذه التعديلات بخاصة
لها وقفة تستحق التأمل ، لما فيها من ارتباطات غير واعية بتغير النظرة
للحياة ، فأحاسيس الشاعرة فى بداية الأربعينات تختلف بالضرورة عن
أحاسيس الصبا ، وطراوة الشباب .

وعلى سبيل المثال نأتى ببعض الأبيات من هنا وهناك لنرى ما فيها
من دلالات .

تقول الشاعرة فى مأساة الحياة :

هل فهمت الحياة كى ألهم المو ت وأدنو من سره المكنون (٢٢٠)

وتقول بعد تعديل البيت فى أغنية للانسان :

هل فهمت الحياة كى ألهم المو ت، وللموت صمت قلبضنين (٢٢١)

فنرى بين البيتين بعد ما بين الاندفاع العفوية ، وبين البحث عن

• (٢١٨) نفسه من ٣٨

• (٢٢٠) نفسه من ٣٦

• (٢١٧) نفسه من ٣٦١

• (٢١٩) نفسه من ٣٦٣

• (٢٢١) نفسه من ٣٦١

الصورة حيثما تكون حتى ولو كانت على حساب المضمون ، اذ المهم في البيت الأول خطوة في مسبيل الاقتراب من السر الذي لن تستطيع الاقتراب منه حسب طبيعة الاستفهام الانكارى ، وليس بالضرورة أن يكون القلب الضنين ملتزما بالصمت فى كل حال ، فلربما تدعنه رغم ضنه وشحه شيء من الأسرار - أعنى أن القلب الضنين أحيانا ما يبوح بالسر - وهو ما لم تذهب اليه .

وهذا البعد يمثل الاتجاه الأسلوبى للشاعرة فى طورها الجديد .
وتقول فى مأساة الحياة :

ها أنا الآن حيرة وذهول بين ماضى ذوى وعمر يمر (٢٢٢)
وتقول فى الأغنية بعد تعديل البيت :

لم ازل ملك حيرتى وذهول بين ماضى ذوى وعمر يمر (٢٢٣)
فنرى بين البيتين بعد ما بين الاحساس الطارىء بالمأساة -
ها أنا الآن - فى البيت الأول ، والاحساس المتغلغل والممتد بامتداد حياتها
التي عاشتها فى ظل المأساة ، حيث انها ماتزال ملك الحيرة والذهول .
وتقول فى مأساة الحياة :

ياضفاف الأفراح ياليتنى اعد رف شيئا عن أفك الجهول
لم اعد أستطيع أن اكتم الشوق ق فاين يا ضفاف وصول (٢٢٤)
وتقول بعد تعديل البيت فى أغنية للانسان :

ياديार الأحلام يا شاطئ الفجمة ياهى يضمك الجهول
لم اعد أستطيع أن اكتم الشوق فكيف الوصول؟ كيف الوصول (٢٢٥)
فنرى بين الأبيات بعد ما بين العواطف المتأججة فى فترة الصبا ،
وبداية الشباب ، وبين سرحات الخيال ، وعقل الانفعال فى فترة الكهولة .
وتقول فى مأساة الحياة :

أبدا أصرف النهار على التل وأبنى من الرمال قصورا
ليت شعرى أين القصور الجميلا ت وهل عند ظلمة وقبورا (٢٢٦)

• (٢٢٢) نفسه ص ٢٦٢

• (٢٢٥) نفسه ص ٢٦٣

• (٢٢٢) نفسه ص ٢٦

• (٢٢٤) نفسه ص ٢٦

• (٢٢٦) نفسه ص ٢٦

وتقول في الأغنية بعد تعديل البيتين :

في ظلال النخيل أبني قلاعاً وقصوراً مشيدة في الرمال
أسفا يا حياة أين رمالي وقصوري؟ وكيف ضاعت ظلالى (٢٢٧)؟

فترى بين الأبيات بعد ما بين الجمال ، حيث العواطف المشتعلة ،
وانصبها الساذج والتصوير الحلو لمراتح الطفولة . والجلال ، حيث
العواطف الهادئة والنظرة المتطاولة الشامخة الى مراتح الطفولة التى
جعلت من القصور الجميلة قلاعاً ، وقصوراً مشيدة في ظلال النخيل .

وتقول في مأساة الحياة :

ذهب الأمل لم أعد طفلة تر قب عش العصفور كل صباح
لم أعد أبصر الحياة كما كنت ر حيقاً يلوب في أقدامى (٢٢٨)

وتقول في الأغنية بعد تعديل البيتين :

ذهب الأمل لم أعد طفلة تر قب عش العصفور كل صباح
لم أعد أبصر الحياة كما كانت ر حيقاً يلوب في أقدامى (٢٢٩)

فترى بين الأبيات بعد ما بين كنت وكانت - أعنى ما بين الاحساس
الحاد المتدفق من أعماق النفس ، المندمج مع الحياة ، والاحساس
الهادئ ، المنفصل عن الحياة ، والراصد لها من على البعد .

وتقول في مأساة الحياة :

كان هذا الوجود مملكتى الكب رى فيما ليتنى أعود إليها
ليت هذى الرمال تسترجع السح ر وليت الربيع يحتو عليها (٢٣٠)

وتقول في الأغنية بعد تعديل البيتين :

كان هذا الوجود مملكتى الكب رى فيايتها تعود إليها
ليل تل الرمال يسترجع الأس ر والشعر والجمال الطريا (٢٣١)

فترى بين الأبيات بعد ما بين الاندفاع الأولى ، وتمنيات النكوص
لمرحلة الطفولة ، وبين التعقل والهدوء الذى أخذ يسترجع الماضى ،
ويتعلم مظاهر الجمال على مهل .

• (٢٢٨) نفسه من ٢٢

• (٢٢٩) نفسه من ٢٤

• (٢٢٧) نفسه من ٣٦٥

• (٢٢٩) نفسه من ٣٦٦

• (٢٣١) نفسه من ٣٦٧

وتقول في مأساة الحياة :

كم زهور جمعتها لم تذر منى ها الليالي شينا سوى الأشواك
كم تعاليل صفتها فحيت الا خيالا يؤود قلبي الباكي (٢٣٢)

وتقول في الأغنية بعد تعديل البيتين :

كم زهور جمعتها وعطور سرقها الحياة لم تبق شيا
كم تعاليل صفتها بلدتها وتبقى تذكراها في يديا (٢٣٣)

فترى بين الأبيات بعدما بين الألم المتجدد ، والاحساس المطنن
بتفלת الحياة .

وتقول في مأساة الحياة :

لم اعد استطيع ان احكم الزهر ر وادعى النجوم في كل ليل
هل انا الآن غير شاعرة حية رى وهل غير هيكل المضمحل (٢٣٤)

وتقول في الأغنية بعد تعديل البيتين :

لم اعد استطيع ان احكم الزهر ر وادعى النجوم في كل ليل
هل انا الآن غير شاعرة قد رك س الكون الجديب الممل (٢٣٥)

فترى بين الأبيات بعدما بين الشعور بالحيرة والاضمحلال ، وبين
التفلسف المأساوى حول الكون والحياة .

وتقول في مأساة الحياة :

كلما شمت زهرة صور الوه م لعيني قاطف الأزهار (٢٣٦)
وتقول في الأغنية بعد تعديل البيت :

كلما ابصرت عيوني أزها را تذكرت قاطف الأزهار (٢٣٧)

فترى بين البيتين بعد ما بين التوجس من الحياة ، والاطمئنان الى
الحياة . وهكذا نرى الأغنية وإن كانت قد تميزت عن المأساة في بعض
ركائزها الهامة ، الا أنها مع هذا التميز لم تأخذ كيانها المستقل ،
او ملامحها الخاصة ، فاغنية للانسان ١٩٦٥ مع كل ماحدث فيها انما هي
نسخة معدلة من مأساة الحياة .

(٢٣٢) نفسه ص ٣٦٧ .

(٢٣٥) نفسه ص ٣٦٨ .

(٢٣٧) نفسه ص ٣٦٩ .

(٢٣٢) نفسه ص ٣٣ .

(٢٣٤) نفسه ص ٣٤ .

(٢٣٦) نفسه ص ٣٥ .

فى ختام المطولة :

فى ختام الدراسة عن المطولة بصورها الثلاث رأينا كيف كانت مأساة الحياة ١٩٤٥ هـ المرتكز الأساسى للدراسة ، وكيف كانت الأسئلة التى طرحناها فى بداية المأساة هى المنطلق الهام لتسليط الضوء على الجوانب المتعددة ، وكيف كانت محاولات التقصى للإجابة على كل سؤال ، ثم على كل الأسئلة هى غاية ما تمكنا من الوصول إليه فى الدراسة .

ورأينا كيف أفدنا من لمحات الساعة عن حياتها وثقافتها ، كما عرفنا مدى قرب أو بعد الصورتين الأخيرتين للمأساة : أغنية للإنسان ١٩٥٠ ، وأغنية للإنسان ١٩٦٥ من المأساة الأم . ومن خلال التنظير والاتصال والانفصال رأينا كيف تبينت الملامح ، واتضح الرؤى واستقام الأمر . وما كان يمكن لمثل هذا العمل بصورة الثلاث أن يسير فى غير هذا الاتجاه ، وبخاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن كلتا الصورتين الأخيرتين للمأساة ستعرض مرة أخرى فى ظلال المرحلة التى كتبت فيها . كما ذكرنا فى المقدمة . كما لا يمكن فى نهاية الدراسة أن نجمع النتائج فى سطور ، فنتائج الدراسة هى فى المتابعة الدينامية للدراسة ، وتطورها ، وفى المشاركة الفعالة لتذوق الأعمال الثلاثة ، والوصول إلى أعماقها ومدادها .

بقى من ملامح هذه المرحلة ديوانها عاشقة الليل .

٤ - عاشقة الليل .

وعاشقة الليل هو ديوانها الأول الذى قدمها للعراق ، وللعالم العربى فى سنة ١٩٤٧ شاعرة كبيرة ، وكان عمرها اذ ذاك أربعاً وعشرين سنة . وقد نظمته فى قصائد غنائية متعددة .

ولنا على هذا الديوان ملاحظتان :

الملاحظة الأولى :

أن الشاعرة - وقد أحسنت صنعا - وضعت لكل قصيدة تاريخاً محدداً باليوم والشهر والسنة ، وهذا التاريخ المحدد سيساعدنا على استكشاف عواطفها ، وتتبع نبضاتها فى هذه المرحلة المبكرة من حياتها ، وبالتالي سيساعدنا على تصنيف مشاعرها ، وتتبعها فى دواوينها التالية ، ثم على تمييزها عما يستجد بعد ذلك من عواطف وانفعالات .

الملاحظة الثانية :

أن الشاعرة نظمت ديوانها لا على حسب تواريخ الميلاد للقصائد وتتابعا ، وإنما على أساس من المدخل القوي ببعض القصائد المتميزة ، ومن الترابط الشكلي .

فالقصيد الأولى « ذكريات ممحوة » بمشاعرها المتصارعة المحتدية ترتبط « بذكرى مولدى » التى أهدتها الى صديقة الطفولة « كاملة » وبهذين البيتين المعبرين عن أحد جوانب أزمتها العاطفية .

لافؤاد معى يشـاركـنى حزـ نى ويـبـكى على شـبابى الدجـى
لا رفـيق فى غـمـرتى ووجـومى غـير قـلبى الشـجـى ودعـى النـقى (٢٣٨)
وكلتاها ترتبط وثيقا بقصيدتها التالية « الحياة المحترقة » التى كتبتها وهى فى قمة الأزمة عندما ألقت بمذكراتها الى النار .

ولن نعدم تلمس الخيط الواصل بين القصائد فى الديوان اذا ما نحن تتبعنا ذلك .

وعلى أساس من الملاحظة الأولى - أعنى تواريخ الميلاد للقصائد باليوم والشهر والسنة أرى أن قصائد الديوان تسير فى خطين ، يتلاقيان حيناً ، وينفصلان أحياناً ، ولكنها فى كل حال يرتبطان بأحاسيسها الرومانتيكية ، وبتعابيرها الذاتية ، التى تأخذ شكلاً فنياً متميزاً فى بعض الأحيان كما فى شجرة الذكرى (٢٣٩) ، والعودة الى المعبد (٢٤٠) ، ومدينة الحب (٢٤١) ، ولكنها مع هذا لا تخرج عن الذاتية والمباشرة ، وهذان الخطان هما :

١ - أحاسيس الحب والحرمان .

٢ - الرومانتيكية .

وعليتنا أن نسير مع كل اتجاه لنصل فى النهاية الى نفس النتيجة - أعنى تفاعل قصائد الديوان ، وتعبيرها عن مرحلة شعورية واحدة .

وأول هذين الخطين هو أحاسيس الحب والحرمان .

أحاسيس الحب والحرمان .

(٢٣٨) المجلد الأول من ديوان نازك الملائكة ص ٤٨٥ .

(٢٤٠) نفسه ص ٦٢٦ .

(٢٣٩) نفسه ص ٦٠٣ .

(٢٤١) نفسه ص ٥٦٨ .

وهي أحاسيس لها سند من الواقع ، فالشاعرة تذكر باليوم ،
والشهر ، والسنة ١٩٤٥/٦/٢٦ مرور عام كامل على اللقاء الأخير لها
معه في قصيدتها « بعد عام » وتذكر أن هذا اللقاء الأخير كان بالصدفة
الحلوة في يوم الثلاثاء - الساعة العاشرة من صباح ١٩٤٤/٦/٢٦ .

٠٠٠ في الشارع الصاخب الملهو تد والشمس في صفاء الأيام
وتذكر أن هذا اللقاء كان ندى فوق قلبها المكسور ، كما تذكر أنه
كان لقاء متحفظا .

٠٠٠ لم نبتسم لم أحديث لك بما في فؤادي المعصور
وأنه كان :

لحظة ثم أجهز الزمن القبا سى على قلب حلمي المسحور
سرت يمنى وسرت يسرى ولم يبـ ق سوى ثورتى ونار شعورى
وتصف حياتها في هذا العام - أعنى الذى أعقب هذا اللقاء الأخير -
وصفا ينضح بالآلم ، فالكتابة مسيطرة ، والعيون طمأى ، واللهفة
مستبعدة ، والروح فى عاصف من لهيب ، و

الليالى تمر تتبعها الأيام فى بطنها المدل الرتيب (٢٤٢)
كما تصف جانب الترقب والانتظار ، والتمزق ، والهروب الى أحلام
البقطة فى قصيدتها « الخيال والواقع » التى تقول فى أولها :

رحمة ، لاتزلىنى من سمائى
واتركينى فى خيال الشعراء
التركىنى ، لا تعيدى لى الظنونا
ودعبنى لملأ الدنيا لحونا
واصغ عمرى جمالا وقتونا
ابدا اصمح حبا وحنينا
لحبيبى وأنا تحت سمائى ..
وخيالى ، من خيال الشعراء

وكانها تريد أن تهرب من الواقع ، بأن تبتعد عن الظنون ، وتعيش
على الأحلام ، وتحلق بالخيال ، وتختلس اللحظات المواتية ، كيلا يتفقت
الحب ، أو يضيع الحبيب ، ثم تقول معللة لذلك :

(٢٤٢) نفسه - راجع القصيدة فى ص ٦٢٠ وما بعدها .

اتركنى ، انا قد نعت طويلا
ودعنى ابصر الكون جميلا
شبع القلب دموعا وذهولا
فلعله يقطع العمر جهولا
ويعش ، مثل فى ظل السماء
ويشكرنى خيال الشعراء

وكانها مفزعة ، تخاف من وحدتها الأولى ، وانطوائيتها المظلمة ،
وتازماتها الكثيرة قبل أن يملأ الحبيب عليها حياتها •

والمتنبح للقصيدة يرى عبارات التوسل ، والترجى ، والتشبث
طافية على السطح ، كما يرى مشاعر الخوف ، والأمل ، والاحباط مبطنة
لهذا السطح متصارعة ، فكانها الظلام البطيء ، الزاحف ، المهدد لجمال
الخيال ، ولحظات النشوى •

لا تشرى الى ، حسبك انى
لم ازل فى معبد الحب اغنى
لم يزل حلمى رؤيا متمن
كل يوم يهدم الياس وابنى
ولقد شيدت لى برج السماء
وخيالاتى ووهم الشعراء (٢٤٣)

وطبيعى أن يكون العام كذلك ، وبخاصة اذا ما وضعنا فى الاعتبار
أن الجفوة التى أعقبت هذا اللقاء الأخير لم تكن هى الأولى ، وانما حدثت
قبل ذلك ، وعاد اللقاء • يدل على هذا قصيدتها « شجرة الذكرى » التى
نظمتها قبل هذا اللقاء الأخير باثني عشر يوما فى ١٤/٦/١٩٤٤ ، وفيها
تقول : انها وقفت رغم الكتابة التى تحيط بها تقص على ظلها قصة حبيبها
الغادر (٢٤٤) ثم حدث أن كان اللقاء بعد ذلك •

وتوازن الشاعرة فى قصيدتها « أشواق وأحزان » التى نظمتها
أثناء هذا العام فى ١٥/٣/١٩٤٥ بين ماضيها الالهى الذى كان ، وحاضرها
البلبد الذى أصبح يشئ بين الأسى والخمود ، ثم تندفع فى تأوهات
حارة وانفعالات ، وتحكى عن مشاعر الحب ، والوفاء ، والتجاوب ،
وتضيف - وهذا دهم شيئا من أسباب الجفوة متمثلا فى انفجار الظنون

(٢٤٣) نفسه راجع القصيدة فى ص ٦٠٧ وما بعدها •

(٢٤٤) نفسه - راجع القصيدة فى ص ٦٠٣ وما بعدها •

من ناحيته ، وفي كتمان المشاعر ، وسموها من ناحيتها ، بسبب الكبرياء
التي تمتلك الروح فيبدو المحب غير محب ، وربما كان الكتمان من
ناحيتهما معا ، فحببيها فيما يبدو كان شاعريا خجولا .

**كيف يا شاعري كتمنا ولم يع
من كيوييد قبلنا عاشقان ؟**

وتشير اشارة في قصيدتها « نغمات مرتعشة » الى أن الحبيب
أساء فهم حنينها ، وروح اشعارها ، وأناشيد أحلامها (٢٤٥) ، كما تشير
الى انفجار ظنونه (٢٤٦) ، ثم تعود فتركز على الوقعة المتعمدة لافساد
العلاقة بينها وبينه :

**كيف ضاعت عواطفى ؟ كيف أنسو
ك غبرامى وحيرتى ووفائى ؟
ملأوا قلبك النيبيل أباطيل
بل وصاغوا كواذب الأنبياء
وتكاد تصرخ به أن يعود :**

**يا تشيلى متى ستأتيك الحبا
نى فتصقى الى هتافات حبي ؟**

وتختتم القصيدة بأنها مازال ورقاءه الحيرى ، وما يزال لها حلم
الحياة (٢٤٧) ، ولكنه لا يعود ، فتضطر الى أن تظامن من كبريائها وهي
المليئة بالكبرياء تفعل ذلك في « نغمات مرتعشة » المنظومة في
١٩٤٦/١١/١ .

وإذا كانت في قصيدتها « بعد عام » قد صورت الآهات والانفعالات،
مزوجة بالأمانى والرغبات فى أمثال قولها :

**الشهيق الحزين فى هداة اللى ل ، ألم يلقه اليك النسيم ؟
والشرود الذى أمات أحاسيب سىء أمأدتك عنه ! لنجوم (٢٤٨)**

• (٢٤٥) نفسه ص ٥٣٢ .

• (٢٤٦) نفسه : اشواق وأحزان ص ٥٦٤ .

• (٢٤٧) راجع القصيدة فى ص ٥٦٣ - وما بعدها .

• (٢٤٨) نفسه ص ٦٢٢ .

فكان التصوير شاعريا رقيقا ، وفى قصيدتها « أشواق وأحزان »
قد حللح هذه الآهات ، وتلمست لتوضيح أسباب الجفوة (٢٤٩) فانها
فى « نغمات مرتعشة » قد انهارت فما عادت تملك السيطرة على انفعلاتها،
أو التحكم فى أحاسيسها .

عد ، لم يزل قلبى نشيدا حاللا
يشلو بحبك لحنه المقتون
عد فالكأبة اغرقت بظلامها
روحى ، فليلي اذنع وشجون
عد ، لاتدع نفسى يعذبها الأسى
ويعض فيها خافق محزون
عد فالحياة - اذا رجعت - أشعة
ومشاعر سحرية وفتون (٢٥٠)

وهذا يدل على أن التجربة كانت متغلغلة الى الأعماق ، ممتدة الى
أبعد من هذا العام ، وبخاصة اذا ما أضفنا الى هذا الاستنتاج ما صرحت
هى به من أنها تمتد راجعة الى الوراء خمس سنين :

ووداعا ، أنت يا حلم شيباني
أنت يامن صفته خمس سنين (٢٥١)

أى أنها بدأت وعمرها كان لايتجاوز السابعة عشرة ، فى تلك
السن التى يفتح فيها القلب ، ويستقبل الحياة لأول مرة . وأى قلب
هذا هو الذى يفتح ويستقبل ؟ انه قلبها الذى يعيش أحاسيس الوحدة ،
والانطوائية ، والانكفاء على الذات ، والكبرياء ، والتأزم ، ولذا كان التفتح
كاملا ، استقبل الحب من جميع نواحيه فامتلا به حتى فاض به .

واذا جاز لنا أن ندين بمذهب « الظواهر » الذى نادى به « هوسرل »
دون أن نتغلغل فى زوايا الشغاف ، وجوانب الشعور ، فأننا نجد فى
قصائدها ما يصور لحظات النشوة والسعادة التى جعلت لتجربة الحب
فى هذه المرحلة كل هذه الحيثيات .

(٢٤٩) نفسه ص ٥٦٣ .

(٢٥٠) نفسه : نغمات مرتعشة ص ٥٣٠ وما بعدها .

(٢٥١) نفسه - راجع الخطوة الأخيرة ص ٦٦٧ .

تقول في قصيدتها « قلب ميت » وهي تصور معبد الحب الذي كان يلوذ به القلب ، ويأوى إليه ، وذلك قبل أن يتهدم المعبد :

وكان نه من قبل هيكلم معبد
يفنيه في أحلامه وصلاته
من الحب والأحلام صاغ رواءه
والقى عليه أمنيات حياته
على صدره الشعري تمثال شاعره
قلوب معاني الروح في نظراته
يرى فيه أحسن حيلة نقية
أطلت خفاياها على ظلماته (٢٥٢)

وتقول في قصيدتها « على الجسر » .

حلم الهى الجمال رسمته تحت النجوم
وبنيته قصرا من الزهر المنقر في الغيوم
وصببت فيه ، من حياتي ، صفوها ونقاها
وثرت فيه ، من زهورى ، عطرها ورواها (٢٥٣)

ولذا فحين تحقق الحدس ، وأبدت الحقيقة وجهها الكالح ، حالت في ذهنها الأشياء ، وأخذت أشكال أضدادها .

فالصباح الذي كان منذ عام في الشارع الصاحب الممتد ، والشمس في صفاء الأثير ، تحول إلى ذلك الصباح الكئيب (٢٥٤) ، والقلب الذي كان متألها قويا مسيطرا أصبح عبدا مستذلا خاضعا (٢٥٥) ، والجسم الذي كان متماسكا عاد نضوا ، والفؤاد صار أوصالا ، والروح شلوا (٢٥٦) ، والحبيب الذي كانت قد رفعتة إلى نقاء النبوة (٢٥٧) ، وجعلته تمثال شاعر تذوب معاني الروح في نظراته (٢٥٨) تمرغ في الأوحال والطين يشهد (٢٥٩) ، والحب أصبح شرا ثم تحول إلى بؤرة فساد ودنس (٢٦٠) .

• نفسه ص ٦١٧ (٢٥٢)

• نفسه ص ٦٤٨ (٢٥٣)

• نفسه راجع بعد عام ص ٦٢٠ البيت الأول والرابع عشر . (٢٥٤)

• نفسه - راجع العودة إلى المعبد ص ٦٢٦ (٢٥٥)

• نفسه - العودة إلى المعبد ص ٦٢٨ (٢٥٦)

• الخيال والواقع ص ٦٠٩ (٢٥٧)

• نفسه - قلب ميت ص ٦١٧ (٢٥٨)

• قلب ميت ص ٦١٨ (٢٥٩)

• نفسه - الخيال والواقع ص ٦٠٨ (٢٦٠)

ومدينة الحب أضحت تقبع بين التلال ، تصطلي بلظى النيران • وتمتلئ
بالمفاوز والصخور والآلام • الخ يختلط فيها الحب بالجنس ، فيدنس
الروح • ويحد من آفاق الفكر (٢٦١) •

كل هذا يعود الى شدة الصدمة التي احوالت المشاعر المترقبة
المتوقفة المنتظرة الى مشاعر مفزعة يائسة ، تتصرف التصرف اليائس
غير المستبصر •

ذهبت أولا وهي في قمة انفعالاتها بخطاها المتعثرات الى النهر •
تلوذ به من أحزانها : تذرف الدموع ، وتبت الأسى ، بصوتها المتهدج ،
المخنوق بكف من شجبا •

ومع أنها لجأت الى المغالطات فحاولت أن تمحو ما تساقط من دموعها ،
وما تنائر من جبينها كبرياء ، وعزة نفس ، وزعمت أن ذلك كله قد ولى
وراح ، وكان لها الى النهر من ذلك رجاء خاص •

يانهر لاتحفظ دموعي أو أسى قلبي المروع
أكرم - حنانك - تساقط في مياهك من دموعي
ذهب المساء بكل ما أبصرت من حزني العميق
ومعها اللجى من عمر ياسى ليلة لن تستفيق

الا أنها سجلت من ملامح التجربة صورا واقعية تدل على ما اتناها
من ذعر ، وما أصابها من فزع ، حيث تقول :

ومشيت فوق الجسر أبكى أميأتى فى سكون
واديرو وجهى ، نحو موجك ، عن عيون العابرين
أحزان حبي كلها ، فى شاطئيك ، نفضتها
أسرار روحى كلها ، تحت الظلام ، ثرتها
لم أستطع يانهر ، كتمان العواطف والشعور
من يمنع السيل اتقوى من التدفق والمسير ؟ (٢٦٢)

وذهبت ثانية الى النار فالتقت بمذكراتها الى فكيتها فى فجر حياتها
الجديد ، فعنى فجر حياتها الحزين ، قائلة فى انفعالها النائر :

هذه يانار أفرأحى وشوقى وشجونى
جئت ألقيا الى فيك فى فجرى الحزين

(٢٦١) نفسه - راجع مدينة الحب ص ٥٦٨ •

(٢٦٢) نفسه - راجع على الجسر ص ٦٤٦ •

كل ملء قلبي من شقاء وحنين القلبي الآن لا تبقى ولا تستهينى

وبلغ بها الذعر مداه ، فتمنت على الحاضر لحظة مسحورة يقف
عندها فلا يسرع الى الماضى البعيد - والبعد هنا نسبي ، لانه يمتد غائرا
فى أعماقها بامتداد الجرح الممتد فى سراديب « اللا برنت » أو التيه ،
كما تمنت على الحاضر أن يحو الماضى ، وأن يسمح الذكرى ، ألا يبقى
الشوق الدفين ، وفجأة تنتابها أحاسيس رهبة وسمو ، فتعلو بغريزتها
الى آفاق عالية تتوهج لحظة بتوهج مشاعرها المصدومة فتقول :

ليكن بعد صبانا تحت أغياء الخلود (٢٦٣)

وذبحت ثالثة تحت الدجى الى الهوة ، يدفعها اليأس والألم ،
والشعور الحاد بالتورة والاحتقار ، وصممت الى حافتها تريد أن تلقى
على يديها الخلاص ، ويثور فى نفسها صراع ، ويكاد يغلبها الموت ، وكانت
قد هيأت نفسها له ، وأعطت مواصفات رومانسية للكفن وأساليب
الرتاء ، ولكن منعها التردد والجبن ، وحب الحياة .

وبين صوتى قلبى المزرى وروحى العاشق ضاع القرار ومرت الساعات ثم انطوت ولم أزل فى حيرة وانتظار (٢٦٤)

وأخيرا عادت الى المعبد لاهثة مفزعة - والمعبد هنا يرمز للانطوائية
التي كانت تلازمها فى حياتها الأولى ، وكانت تجد فى ظلها الأمان
والهدوء - والعودة اليه دليل على عدم التكيف - عادت اليه لاجثة
محمولة بل جسدا ماشيا (٢٦٥) ترجوه وتتوسل اليه أن يفتح لها الباب .
فربما تظفر بظل فى مجاله ويرى .

معبدى ، عادت بى الأحزان فاراف بعلايى عنت ياليتك تبرى بعض آلامى وما بى عنت والقلب شريد قاته بين الضباب يتلوى فى اسار من حنينى واكتسابى

(٢٦٣) نفسه - راجع كل هذه المعانى فى الحياة المحرقة ص ٤٨٦ وما بعدها .

(٢٦٤) نفسه - راجع على حافة الهوة ص ٥٢٣ وما بعدها .

(٢٦٥) نفسه - على حافة الهوة ص ٥٢٦ .

ومن ثانياً التوسل والرجاء أخذت تحكى فيما يشبه الندبة عن
فشل التجربة ، وعن عودتها للصمت ، والوجوم ، والكآبة ، والآهات ،
والرعب ، وعن سكوتها عن الغناء والحب ، وتصير أمامه وكأنها تعاهد
على النسيان وإصرارها يدل على محاولاتها المتدافعة ، وتلمس من الفن ،
وآلات الفن ، وآلهة الشعر أن تأخذ بيدها في محنتها •

معيدي ، افتح قلبي الباب ، قد طال وقوفي
أنا من مات ربيعي في أعاصير الخريف
جئت ألقى بين كفيك أمي قلبي اللهي
علني أحظى بظل في مجالك وريف (٢٦٦)

وبعد أن تفرغ شحنة انفعالاتها تتنابها حالة من الهروب الى الماضي
تعرف بحالة النكوص اللاشعوري ، ويكون النكوص الى عالم الطفولة
الحلوة العذبة ، أيام أن كانت تجلس وحدها على تل الرمال ، تحلم بين
الشذى والظلال ، أو تجلس عليه ومعها الطفلة الصديقة كاملة ، يبينان
فوق وجه الجمال عرش الخيال •

أعبر العمر كله نحو أمي ويعود الشعور بي للتلال
مجلسي فوق تلى العلو وحدي أو شرودي بين الشذى والظلال
ومعي الطفلة الصديقة نبني فوق وجه الرمال عرش الخيال
عبرنا قصة ونحن نغني له وقلبان في نقاء الرمال (٢٦٧)

وما ان تكاد تفيق من عالمها هذا الوهمي الا وتتمنى أن تعود
ثانية اليه هروباً من محنة المأساة :

أين أمي ، وهو أحلام والحنان ولهو ؟
أين الأمي اذ قلبي من الأشواق خلو ؟
ما الذي أبقي لي الحب ؟ أجسمي ، وهو نضو ؟
وفؤادي وهو أوصال ؟ وروحي ، وهو شلو ؟ (٢٦٨)

فالمأساة في الأبيات يتجاوران : أمس الأول ، وأمس المأساة ،
ولكنه تجاور التضاد ، والضغط ، والهروب الى الأمس الأول الذي أخذ
يزدهر ويتفتح بازدياد الضغوط الواقعة عليه من أمس المأساة •

(٢٦٦) نفسه - راجع كل هذه اللامني في العودة الى المبدى من ٦٢٦ وما بعدها •

(٢٦٧) نفسه - ذكرى مولدى من ٤٨١ •

(٢٦٨) نفسه من ٦٢٨ •

وحين تنتهي حيل الهروب ، ومن ثانيا يأسها المطبق تعلن أن
قلبها قد مات •

نعم ، مات قلبي ، أين أحزان حبه ؟
وأين أمانيه ؟ وأين أغانيه ؟
حرارته أضحت رملا مهشما
وأحلامه ذابت على صدر ماضيه
هو الآن ثلجي العواطف ، بارد
يقضى مع الأشباح غر ليليه
ويرعبه ذكر الممات وليله
فيدفن نيران الأمل في قوافيه (٢٦٩)

ولكن هل قضى كل ذلك على عقابيل الحب ؟
يبدو أن تجربة يمثل هذا التغفل ، وهذا الانفعال لا يمكن أن
تنتهى بسهولة !!

لقد تصادف أنه التقى بها ذات مساء ، فأية ثورة ، وأية مأساة ،
وأى حزن ، وأى ألم ألم بها في هذا المساء ؟

إنها لتسجل هذا اللقاء بأحاسيس مرهقة ، تصف فيه نفسها من
الداخل وصفا معبرا عما انتابها من غيظ ، ومن الخارج وصفا مصورا
لما رسمته على وجهها من هدوء ، ثم تندفع في مقارنة مفيدة بين صورة
الوجه اللهيبة الذي ألهم فيها بمعاني الشمر والحب العنيف ، وصورة
القدر المتمثل أمامها في هذا اللقاء •

أيها الأقدار ، لا تنظر اليها
قد صمتت الأمس المر الكلوبا
حسب أقداري ماتجنى عليا
وكفى عمري حزنا ولهيا
كما تندفع في غيظ لتتهم الأقدار بتدبير هذا اللقاء
أيها الأقدار ، ما تبغين منا ؟
فيم قد جئت بنا هذه المكانا ؟
أه لو لم نك يا أقدار جننا
ها هنا ، لو لم تقدنا قلعانا (٢٧٠)

(٢٦٩) قلت ميت من ٦٦٦ •

(٢٧٠) نفسه - راجع ذات مساء من ٨٨٠ وما بعدها •

وتستمر في اندفاعاتها حتى تصل الى ما يشبه النواح ، ولا تقف عند هذا الحد ، وانما تستمر كذلك في السفينة التائهة (٢٧١) وان كانت قد آخذت شكل القناع ، وفي قلب ميت (٢٢٧) ، وفي وادي العبيد (٢٧٣) الى أن تصل الى ذكريات محوطة ، وفيها تأخذ التجربة تمرکزها الهادي. الوثائق في شعاب العقل الباطن - مع أن التعبير عنها كان من خلال العقل الظاهر - حيث تزعم أنه لم يبق من المحبوب الا أصداء ، ولا من الحب الا أشواق هادئة ، وآلام محتملة ، وفلسفة بشرية استعانت بهما على اجتياز المأساة .

مضى زمان كنت فيه التي
تفتنها انفسك الصافية
وروح اشعارك في وحدتي
وحى الالهى واشعاريه
مضى وأبقى لى فؤادا يرى
فيك جمادا من تراب وطن
اسكنته يوما اعلى الذرى
وارجعته للخصيف السنين
لم يبق منك الآن شىء جميل
غير اسمك العذب واصدائه
ذكرى لقلب كان يوما نبيل
فبات في حمة اهوانه (٢٧٤)

وهذا الزعم يدل على أن التمزق قد بلغ مداه ، وأن ازدواج الأحاسيس أو شك أن يصبح سمة من سمات المرحلة ، بل وربما امتد الى المرحلة التالية .

ومن شعاب العقل الباطن كانت تنبعث الذكريات .
• • • ما الفصح الذكرى وما أروع الأرجاء الفينا (٢٧٥)

(٢٧٢) نفسه ص ٦١٦ .

(٢٧١) نفسه ص ٦١٢ .

(٢٧٣) نفسه ص ٤٩٠ .

(٢٧٤) نفسه ، ذكريات محوطة ص ٤٧١ .

(٢٧٥) نفسه - ذكرى مولدى ص ٤٧٨ .

وكانت هي بالتالى تحاول أن تخدع هذه الذكريات ، ولكنها كانت تعود
فتنبعث من جديد ، حية قوية مسيطرة .

لا شيء يمحو ذكريات الأس من قلبي الكيب
لا نور ينقذ في ظلامي ، لا انقضاء للهب (٢٧٦)

وخير ما يمثل هذه المرحلة - مرحلة الذكرى - شجرة الذكرى .
وشجرة الذكرى وان كانت أقدم قصيدة في « عاشقة الليل » اذ
يرجع تاريخ نظمها الى ١٩٤٤/٦/١٤ - أى الى ما قبل اللقاء الأخير بما يقرب
من أسبوعين ، الا أنها من القصائد التى تصور التجربة فى كينونتها
الدائمة . فالشجرة خضراء يانعة ، لها ساق يربح المتعب ، وظل يحنو
على من أرهقته الحياة ، تأوى اليها الشاعرة فى المساء الدجى ، فتلقى رحلها
فى ظلها ، وتجعل من ساقها متكأ لها ، وتحلق فى خضر أوراقها ،
والتحديق حركة ذهنية واعية تثير فيها دون وعى دجى الذكريات ، وتجمع
عليها شتات المتناقضات : المساء الدجى والذكريات . الرحل الملقى
والانقباض . الشجون المحوبة والظل . وكلها تثير التعب والارهاق ،
ومن خلال أحاسيس التعب والارهاق تحكى قصة حبيبها الفادر :
تذرف الدموع ، وتصرخ ، وبحركة عصبية تمر وفى يدها الشوكة القاطعة :

على ساقها البرة الوداعة
فياليلدى جرحت ساقها
وجلت أزهرها اللامعة
كأنى بذلك جرحت الحياء
وعاقبت القنارها الغدعة

وتمر السنين ، والقلب مازال مستأسرا ، والروح ما أطفئت نارها .
وتعود الى شجرة الذكرى ، تنفى الى ظلها من جديد ، تطوف بها ، وتسانها
اليوم عن جرحها .

السم يشقه الزمن الأبىد
فاذا بها ما تزال غضة يانعة تحنو عليها ، وتصفح عنها ، وتعقد
عليها من ظلها :

ودرت أسائل عن جرحها
أما حملته أكف القدر ؟
فلم أر الا اخضرار الحياة

فليس عليها لجرح الثمر وأما جراح فؤادى الحزين فمازلن يشكون طوال الصلوة (٢٧٧)

والشجرة هذه تقوم بدور المعادل ، أنها خضراء يانعة ، واخضرارها يدل على حيوية الذكرى وبقيائها ، والقاء الرجل فى ظلها يدل على محاولة متماسكة للهروب من الذكرى والاستدعائها والبعد الزمنى بين لقاء الرجل وعودتها اليها لتسألها عن جرحها هو بعد شعوزى ، والحركة العصبية التى أخذت تجذبها الساق والأزاهير هى محاولة للتخلص من الذكرى التى لن تتخلص منها .

ولكونها كذلك تقوم على تيارين : تيار وعى ، ويحوم حول الذكرى ، والقاء الرجل ، والالتكاء على الساق ، والطواف بالشجرة بعد مرور السنين الطوال ، وتعمدها اثارة الأحزان الهامدة ، وتصوير الروح الكئيبة فى ليلها المظلم ، وتيار لا وعى ، ويتمثل فى اخضرار الأوراق ، والشرود والشوكة القاطعة ، والذكرى الملحة التى لا تستطيع وقف تيارها .

وهنا يتبادر الى الذهن سؤال وهو : ألم تحاول الشاعرة - ولو مجرد محاولة - أن توقف تيار المحنة ؟ وإلى أى مدى استطاعت أن تغلب على المأساة ؟

وتكون الاجابة : بلى ، لقد حاولت بالهروب الى عالمها الأول ، أعنى الى عالم المثل ، وإلى الطبيعة بمناصرها الحية ، ثم الى التعاطف مع مأسى الآخرين .

ومعنى هذا أن قصائده الديوان ستأخذ اتجاهها آخر ، لا يتعارض بطبيعة الحال مع الاتجاه الأول ، فكلاهما رومانتيكى ، وإن كان هذا الاتجاه الآخر بدأ كرد فعل للاتجاه الأول ، واستمر كذلك الى نهاية الديوان . وهذا الاتجاه الآخر هو الاتجاه الرومانتيكى الخالص .

ولم يكن التحول اليه - رغم أنه اتجاهها الأصيل - بالأمر الهين ، فلقد مرت بما يشبه النقاة .

وكان عليها أولا لكى تتخلص من المأساة أن تحطم التمثال الذى كان قد حطمها بالفعل (٢٧٨) بوسائل الاحتقار والدموع ، والتمرد ، والحنين

(٢٧٧) شجرة الذكرى ص ٦٠٣ وما بعدها .

(٢٧٨) نفسه ، قلب ميت ص ٦١٧ و ٦١٨ .

الى المعنى والرمز (٢٧٩) لا الى الهيكل ، وما على الهيكل من الوجه ،
والبسمة ، والمقلتين .

وما هي ذى تستعد لأن تدفن التمثال في ماضيه ، في قبر تشيده
وان كان التشييد من تمرّد قلبها ، وتسقيه وان كانت السقيا من مشاعر
بفضها ، وتغني له وان كان الغناء بألحان ثورتها واحتقارها ، وتزرعه وان
كان الزرع بالشوك ، والسم ، والظلي .

هناك ، في الأسس البعيد ، وليله
سادفن تمثال وحي وأدعى
أشيد قبراً من تمرّد خافقي
واسقيه من بفضى له وترفعي
أغنيه ألحان احتقاري وثورتي
وتهزا أمواه النجوم به معي
وأزرع فيه الشوك والسم والظلي
وأتركه شلوا قلبي المروع (٢٨٠)

فوسائل الاعزاز كالتشييد ، والسقيا والغناء ، والزرع ، تبطن
بمشاعر التمرّد ، والبفض ، والاحتقار ، والثورة ، والشوك والسم ،
والظلي .

وكان عليها ثانياً أن تثور على كل ما يذكرها به ، وهل يشفع
للشمس في صفاء الأثير أن تكون في سطوعها كذلك ؟ انها إحدى الصوى
التي تذكرها به ، بل انها هي أهمها على الإطلاق ، ولها عندما تاران :
أولهما : أنها تمثل جهازة العلاقة التي كانت تربطها به ، والتي
تحولت رغم وضوحها ، وجهازة ضوئها بعد أن تحطم قلبها الى ذلك الصباح
الكثيب (٢٨١) .

وثانيهما : أنها هي بجهازة ضوئها ، ووضوحها قد ذهبت بحبيبتها .
وقضت على جديد رجائها ، وأبقتها في غسق انظام القاتم .

ذهب النهار بشاعري ، بنشيد
وبقيت في غسق انظام القاتم (٢٨٢)

وما ثورتها على الشمس - الى جانب أنها ثورة رومانتيكية - الا

(٢٨٠) نفسه من ٦١٨ و ٦١٩ .

(٢٧٩) نفسه من ٦١٨ .

(٢٨٢) نيات مرتضفة من ٥٢١ .

(٢٨١) نفسه بعد عام من ٦٢٠ .

ثورة على جبهة تلك العلاقة (٢٨٣) ، وما عملية التنظير بين قلبها وبين الشمس في أول القصيدة الا تحد للشمس .

ثورة ، وتمرد ، وما تبرير حزنها ، ودموعها وشحوب لونها الا تبرير لقوة تحملها ، وتدليل على عنف ثورتها واحتمالها .

فالحزن صورة ثورتى وتمردى

تحت الليالى ، والألوهة تشهد (٢٨٤)

بل ان الخيال ليذهب الى أكثر من ذلك فيتساءل : لم لا تكون الشمس هو ، ويكون الصنم الذى ستحطه للشمس هو ، ويكون ليأذاها بالليل فى نهاية القصيدة بمثابة العودة الى حياتها الأولى ، وإلى عالمها الأول ؟

يا شمس حتى أنت ؟ يا لكأنتى !

أنت التى ترنو لها أحلامى

أنت التى غنى شبابى باسمها

وشدا بفيض ضيائها البسام

أنت التى قمستها وتغذتها

صنما السود به من الآلام

يا خيبة الأحلام ، ما أبقيت لى

الا ظلال كآبتى وظلامى

ساحطم الصنم الذى شيدته

لك من هواى لكل ضوء ساطع

وأدير عيني عن سنائك مشبعة

ما أنت الا طيف ضوء خادع

وأصوغ من أحلام قلبى جنة

تغنى حياتى عن سنائك الالام

نحن الخياليين ، فى أرواحنا

سر الألوهة والخلود الفنائع

لا تشرى الأفسواء فوق خيلى

ان تشرقى ، فلغير قلبى الشعر

ما عاد ضوؤك يستثير خوالجى

حسبى نجوم الليل تلهم خاطرى

هن الصديقات السواهر فى الدجى

يفهمن روحى وانفجار مشاعرى

(٢٨٣) ثورة على الشمس من ٤٩٥ وما بعدها .

(٢٨٤) نفسه من ٤٩٥ .

ويرقن في جفني خيوط أشعة
فضية ، تحت المساء الساحر (٢٨٥)

فالآيات النائرة الموجهة الى الشمس ما ان تكاد تنتهى الا وينتلاها
أمل جديد •

يتجلى في النجوم الصديقات ، السواهر في الدجى ، المتجاوبات
الحانيات ، وهذا يدل على بداية عهد جديد ، ومرحلة جديدة . كما يدل
على أن الشاعرة قد دخلت الى عالم القناع ، والى منطقة التقنع ، وبخاصة
وأن صيغ التعابير - بعد التمعن الدقيق - فى الفقرة الأولى تدل على ذلك •
وكان عليها ثالثا أن تسلم بالواقع الجديد ، الدال على أن اخفاها
فى الحب هو اخفاق فى القدرة على المرونة ، والتلاؤم ، والتكيف مع أول
احتكاك لها بالحياة ، ولقد فعلت ذلك حيث تقول :

اسلم ، كيف ذوى حبي ولعنى ورجائى؟
ليتنى كنت تنسيت ، فلم أزع وفائى
ليت حبي لم يعلمنى اغاريده السمه
ليتة خللنى فى الأرض بين الأشقياء (٢٨٦)

وما قصيدتها « السفر » وفى « وادى الحياة » الا تعبير عن أحاسيس
هذا الواقع الجديد ، واستسلام حزين يائس له •
ففى « السفر » نرى السفر لا الى المجهول حيث تحلو المضامرة ،
وتطيب الحياة ، بل الى العودة ، حيث تتسلط أحاسيس الاحباط ،
والاخفاق ، ومشاعر اليأس والحيرة ، وحيث تؤدى المقارنات بنجاح
الأخريات ، ووصولهن الى الشاطئ المسحور الى وجع القلب ، وزيادة
الآلام ، والانطواء ، والوحدة •

ذهبوا للشاطئ المسحور اذ عدت لوحدى
ذهبوا الا انا ، عدت بأحزاني وسهلى
لم أصب فى رحلتى الا صباباتى وجهلى
فليكن ، يا بحر ، هذا ، بالقى ، آخر عهدى
كيف يا بحر توارى الركب خلف الجزر
كيف يلوى فى فؤادى الصب حلم السفر

(٢٨٥) نفسه ص ٤٩٧ وما بعدها •

(٢٨٦) العودة الى المصيد ص ٦٢٧ •

عز يا بحر على موجك برء الصلندر
فلاعد ، لا رحمة الآن بقلب القلندر (٢٨٧)

ولا تنتهى القصيدة الا بالياس ، والموت ، وتوديع الحياة . والياس كما يقال احدى الراحتين .

وفى « وادى الحياة » نرى نفس العودة ، وان كان يقلب عليها تصوير الضغوط ، وضغوبة الوصول الى الآمال .

عند بى يا زورقى الكليلا فلن نرى الشماعى الجميلا
عند بى الى معبدى شانى ستمت يا زورقى الرحيلا
وضقت بالموج اى ضيق وما شفى البحر لى غليلا (٢٨٨)

والمعبد كما مر يرمز الى الانزواء . والهوى . والتفوق بعيدا عن ضوضاء الحياة ، وضغوطها ، ومشاكل التلاؤم ، والتكيف .

وكما يبرز النور وثيدا ثم ينتشر ويزداد كان الأمل ، وفى كثير من قصائد الديوان ، ومن خلال العتمة المطبقة كان الفجر يغالب وينتشر . ترى اكان ذلك نتيجة تفريفا لشحنات انفعالاتها ، وتنفيسها عما كان يكرها ، ويكتنم فيها ملامح الأمل الجديد ، يبدو أن الأمر كان كذلك ، والا فآين النغم اليائس الحزين المتمثل فى قولها فى قمة المحنة .

نعم ، ملت قلبي ، اين أحزان حبه ؟
واين امانيه ؟ واين اغانيه ؟
حرارة افسحت رمادا مهشما
واحلامه ذابت على صدر ماغيه
هو الآن ثلجى العواطف ، بارد
يقضى مع الاشباح غر لياليه
ويرعبه ذكر الممات ولياله
فيدفن نيران الآسى فى قواليه (٢٨٩)

اين هذا النغم اليائس الحزين من قولها بعد اجتياز المحنة :

قلبي الذابل الحزين الذى ما ت وذابت الفراحه ومناء
قلبي الشارد المقلب بالأحد سلام ما بين دمعته واساء
ما له الآن خلفا بندى الحب يغنى تحت النجوم هواء

(٢٨٧) السفر ص ٥١٤ .

(٢٨٨) فى وادى الحياة ص ٢٦٠ .

(٢٨٩) قلب ميت ص ٦١٦ .

ويصوغ المني ويرجع للشا طى، جذلان مرسلا نجواه (٢٩٠)

اذن هو الحب من جديد ، وهل يقل الحديد الا الحديد ؟ ولكن
ما نوعية هذا الحب ؟ انه حبها الأول عاد اليها بعد أن كان قد زاحمه عليها
ذلك المارد الحقير الذى توى فى ظلمات الأمس البعيد وغارا (٢٩١) ، تعنى
حبها للطبيعة ، وقد كان يملأ عليها حياتها الأولى ، وعالمها الأول .

انها الطائف الغريب لقد عدت وهلى عفائق الاجسام
هى ذى الضفة الحبيبة يا ملا ح هلى شواحق الاكمام
انها جنة الحياة تلاقى عندها الذكريات بالأحلام
فأهبط الآن وانس اشباحك السو دودكري الماضى الحزين الدامى (٢٩٢)

وشتان بين عودة الغريب هنا الى دياره وأحبابه ، وبين عودة المتهور
هناك التى كانت فى قمة المأساة الى المعبد .

ان عودة الغريب هنا تمثل الموقف الحاسم من ماردىها الحقير الذى
أغرقته فى حمى الموج (٢٩٣) ، والمعبر الواضح الى عالمها الأتقى ، عالم
الشعر والخيال ، والأحلام المبهمة . وجمال النجوم ، وروعة القمر ،
والتماع دجلة تحت الأضواء (٢٩٤) .

وكانها بالعودة قد فككت من عقال ، انها لتندفع باحاسيس عفوية
لتصور أجمل لقاء عاشقة الليل مع الليل .

والحياة التى تلقىك بالزهى ر ترنم بها تلالا وعشوبا
هب لها يا ملاح قلبا من النو ر وروحا كالثمر والحب عذبا
هب لها ما ملكت شوقا واشعا را ءعش للجمال روحا وقلبا
صغ لها البحر كله فى نشيد ارضعته النجوم ضوءا وحبا (٢٩٥)

وذلك فى مرحلة سطوح الرومانتيكية .

٢ - مرحلة سطوح الرومانتيكية :

تقول نازك معللة لهيامها بالليل ، وجمال النجوم ، وروعة القمر ،
والتماع دجلة تحت الأضواء :

ان اكز عاشقة اليلسل فكاسى

(٢٩١) نفسه ص ٥٤٥ .

(٢٩٠) عودة الغريب ص ٥٤١ .

(٢٩٣) عودة الغريب ص ٥٤٦ .

(٢٩٢) نفسه ص ٥٤٣ .

(٢٩٤) لمحات من سيرة حياتى وثقافتى ص ٣ .

(٢٩٥) نفسه ص ٥٤٦ .

مشرق بالفضوء والغيب الوديق
وجمال الليل قد ظهر نفسى
بالدجى والهمس والصمت العميق
أبدا يملا أوهامى وحسى
بمعانى الروح والشعر الرقيق
فدعوا لى ليل أحلامى وباسى
ولكم أنتم تباشير الشروق (٢٩٦)

تقول ذلك فتثير قضايا التطهير ، ومثيرا الأيحاء ، من وجهة نظر رومانتيكية خالصة ، ذلك أن التطهير عندهما كما تقول الأبيات يرتبط بجمال الليل ، ودجاء ، وصمته وهمسه ، وليس بالضرورة أن يكون كل ليل مر بها هو كذلك فهناك الليل المفزع المريض . الوثيق الصلة بالدجى اللانهائى فى قصيدتها بين فكى الموت (٢٩٧) ، والليل المنفعل النائر الأهوج فى قمة المأساة فى قصيدتها ذات مساء (٢٩٨) ، والليل الغيبى الرابع الظل فى قصيدتها الفيضان (٢٩٩) . والليل المظلم الرهيب وقت نزول المطر فى قصيدتها ليلة ممطرة (٣٠٠) . وكل ليل من هؤلاء لا يبعث التطهير بقدر ما يبعث الفزع والرعب .

فالتطهير عندهما لكى يتم لابد وأن يتوفر فيها أمران : اعتدال المزاج والامتلاء بالدجى ، والهمس ، والصمت العميق .

وفى قصيدتها الأثرية : عاشقة الليل نراها بشحوبها تسمى فى الليل لتناجى الليل قائلة فى مناجاته :

يا ظلام الليل يا طوى أحزان القلوب
انظر الآن فهذا شبح بادى الشحوب
جاء يسمى ، تحت أستارك كالطيف الغريب
حاملا فى كفه العود يغنى للغيوب
ليس يعنيه سكون الليل فى الوادى الكثيب

وتأخذ فى الغناء ، واستعراض جوانب النفس . ومن خلال الغناء والاستعراض تتسرب أحزان النفس ، فتصفو النفس وتطهر . وتطوى كما تقول أحزان القلوب !!

• (٢٩٧) نفسه ص ٥٠٢ .

• (٢٩٩) نفسه ص ٦٥٦ .

• (٢٩٦) نفسه ص ٤٩٣ .

• (٢٩٨) نفسه ص ٥٨٨ .

• (٣٠٠) نفسه ص ٦٣٧ .

وتستمر الشاعرة فى القصيدة فتصف مرامها ، ويقتله احساسيسها ،
وانبعثت روحها ، وتجاوب الليل مع نشيجها وأنينها •

فمن العمود نشيج ومن الليل أنين

وفى هذا التجاوب راحة أخرى وتطهير ، فكما أن الأسى يبعث الأسى
فإن التجاوب مع الأسى يعقب راحة من الوجد أو يشفى نجي البلايل كما
قال الشاعر القديم •

كما نرى الصوت الآخر ، الآتى من قرارة النفس فى ذات القصيدة
يقوم هو الآخر بعملية التطهير حينما يشرح لها ما فى ظلام الليل من سحر
وفن ليتوصل بها الى محاولات الانعتاق والانبساط والانطلاق والغناء
واللحن ، والابتعاد عن الذهول ، والاستفراق ، والحزن (٣٠١) •

وأما مثيرات الابعاء ، ونعنى بها دوافع الابداع فأولها : الليل •

والليل عندها كما هو عند الرومانتيكيين دافع هام ، بل هو أكثر
الدوافع أهمية ، فمنه تستمد اللحن ، وتستلهم العنوان ، وتقتنص
الصور ، وفيه تحلق الأرواح ، وتنثال الأنغام ، وتتم عملية الخلق والابداع •

غير أن هذا الليل — كما نرى بنا ليس على إطلاقه ، وإنما هو أيضا
الليل الصامت المظلم ، المتلألئ بأضواء النجوم وحدها ، أو الليل وقت أقول
القمر المودع •

الليل الحان الحياة وشعرها
ومطاف آلهة الجمال الملهم
تهفو عليه النفس غير حبيسة
وتطلق الأرواح فوق الأنجم
كم سرت تحت ظلامه ونجومه
فنسيت أحزن الوجود المظلم
وعلى فسى نغم الهوى الصندى
تلقيه قائلة النجوم على فسى
كم رحت أرقب كل نجم عابر
وأصوغ فى غسق الظلام ملاحنى
أو أرقب القمر المودع فى الدجى
وأهيم فى وادى الخيال الغائن (٣٠٢)

(٣٠١) راجع القصيدة فى ص ٥٥٦ وما بعدها •

(٣٠٢) نفسه ص ٥٩٩ •

وفى عاشقة الليل قصيدتان تصوران ، لا مظاهر الطبيعة الهادئة الصامتة ، وانما مظاهر الطبيعة الهوجاء فى ليلاها المظلم .

أولاهما : تصور رعوثة الطبيعة فى ليلة ممطرة . وثانيتها تصور خطورة الطبيعة فى فيضانها المدمر .

وتظهر رومانتيكية الأولى فى تصوير الجمال الآفل تحت وطأة الغيوم والرياح ، والمطر . وفى ربط المظاهر المتساوية بحالتها النفسية مما يذكرنا بالمدخل الى الأغنية ١٩٥٠ ، ثم فى مظاهر الحزن وأحاسيس التفجع المصورة بأسلوب المقابلة بين حالتى الصحو الجميل . والآفل المفاجئ :

الآن يا نجمى تغيب ولم يحن وقت الأفول ؟
الآن والليل الجميل يريق ضسوءك فى الحقول ؟
والزهر ، تحت الليل ، تشوان بمشرقك الجميل ؟
والنهر ، والشطن تضحك تحت أشجار النخيل
الآن تقرب ؟ يا لماسة الجمال الدابل
يا نجمى الماسور فى كف الضباب الشامل
يا فيلسوف الليل ، يا سر الوجود الداهل
عشا أناشيدى الى أفسواء نجم آفل

ومع أن القصيدة تبدع فى وصف المطر ، وتركز فى ابداعها على العناصر المقهورة كالطيور ، والكروم ، والمروج ، والعرائش ، والأزهار ، والأريج ، ثم تنعطف لتصور انعكاس هذه المظاهر على مشاعرهما وأحاسيسهما ، الا أن ابداعها يتضح أكثر فى تصوير عاشقة الليل فى محراب الليل ، تصوغ الرثاء وتحرك الدموع لكل نجم غارب .
فمظاهر الطبيعة الهوجاء ، لا تجلب لها راحة النفس ، ولا حيوية المشاعر ، ولا الاحساس بجمال الوجود .

رحمك يا نجمى الجميل متى نهاية ليلتى ؟
ومتى ستتقشع الفيوم وتستريح كابتى ؟
قد شلق قلبى أن أحس الصمت تحت خميلتى
وتجوب عينائى الفضاء وفى يدى قيادتى (٣٠٣)

كما نظهر رومانتيكية الثانية فى نظرتها الجمالية - لا الواقعية - الى فيضان دجلة المخيف فى سنة ١٩٤٦ بمبنى الشاعر ، الشارد ،

الحالم ، المفتتن بصوت الأمواج ، والأنسام ، ومنظر النخيل في النهر ،
ومراى التلال والآكام •

هكذا الشاعر الخيال يغضى يومه في الأوهام والآحسان
ويرى في طفيلان مائك يا نهـ سر جمال الطبيعة المفتان
فهو ذاك الطير القرد بالشعر سر نبى الخيال والألوان
تتصباه موجة تغسل الشط ونهر دان ولج فان (٣٠٤)

ولثانيهما : الغروب

والغروب دافع آخر من دوافع الابداع ، ومتغذ هام ، لارتباطه بالمشاء،
والليل ، ومظاهر الضعف والشحوب في الكون •

وفي الديوان نرى الشاعرة وقت الغروب عند شط النهر تجلس على
الجرف الكثيب ، تسجل مظاهر الغروب ، الملونة بالوان أحاسيسها والمبطنة
بمشاعر الغروب عند مطران ، وايليا وتوماس غرى ، وقائمة طويلة من
الرومانتيكين :

هبط الليل ومازال مكاني
عند شط النهر ، في الصمت العميق
شردت ووحى ، وغابت عن عياني
صور الحاضر والماضي السحيق
وامحى في خاطري ذكر الزمان
وتلاشت ذكر النهر المحيق
ليس الا الحزن يمشى في كياني
وأنا في ظلمة الليل الصديق
غمرق الفسوء وراء الأفق
وخلال المعالم من لون الفياء
ليس الا رمق في الشفق
حائل قد كاد يمحوه الفناء
وأنا تمثال حزن محرق
وشقاء مطبق فوق شقاء
أرمق الأفق بطرف مفرق
تائه يطوى دياجير الفناء

رف حولي الليل والصمت الكثيب
 وتمشيت في كيان الرعشات
 أي معنى هاج في نفس الغروب ؟
 اجفلت في جسدي منه الحياة
 ومرى في مسمعي همس غريب
 كله هول ورعب وشكاة
 واعتراني خاطر مشج وهيب
 وتجل لقيالاتي للمات

ها أنا وحدي تناجيني غمومي
 وكأباتي واشباح الفناء
 كل ما حولي منير للوجوم
 مصرع الشمس وأحزان المساء
 عبثا أطرده عن نفسي غمومي
 عبثا أرجو شعاعا من رجاء
 غرقت أحلام قلبي في الفيوم
 وتلاشت مثل أحلام الضياء (٣٠٥)

وتستمر فتستعرض مناظر متناثرة للغروب : الشاطئ الخالي ،
 والمالم المتفر ، والصمت الرابع ، والظلام الرائد ، والأمواج - والياس
 الشديد ، وانحدار الشط والظل الوديف ، والخريف الحزين ، والراعى
 يرجع أغنامه في صمت الغروب ، وجبال السحب ، ونباح الكلب في الحقل
 البعيد ، ومياه النهر تجري في شحوب ، وخفقة الطائر العابر فاجاته ظلمة
 الليل الملم ، وصدى طاحونة القمح القريب ... الى آخره .

وتكرر الظاهرة في قصيدتها خواطر مسائية . وتزيد فتريط بين
 مظاهر الاكتئاب في الطبيعة وطبيعة الحياة .

رأيت الحياة كهذا المساء
 ظلام ووحشة جو كئيب
 ويحلم بناؤها بالفيضة
 وهم تحت ليل عميق رهيب (٣٠٦)

الى آخر القصيدة .

وثالثها : الهروب :

والهروب منفذ آخر من منافذ الابداع ، لارتباطه هو أيضا بظاهرة الغروب اللا ارادى من مأسى الحاضر ، وقساوة الواقع ، ويكون الهروب اما بالنكوص الى الماضى ، واما بالنفاذ الى منطلقات الأحلام وعالم المثل .

وفى « أحاسيس الحب والحلمان » رأينا كيف كانت تهرب الى « تل الرمال » الذى كانت تجلس عليه وحدها ، فى طفولتها الحلوة المذبة ، تحلم بين الشذى والظلال ، أو تجلس عليه ومعها الطفلة الصديقة كاملة يبنيان فوق وجه الجمال عرش الخيال (٣٠٧) .

وقد يكون الهروب بأسلوب النكوص هذا الى ما هو أبعد من طفولتها ، الى أواخر القرن الماضى ، حيث تمكنت من أن تعيش بخيالها مع القيثارة الالهية ، التى منحت الانسانية أروع الألحان ، تعنى مع « تشايكوفسكى » الموسيقى الروسى ، فى ذكرى أربع وخمسين سنة على وفاته ، وتمنت أن لو كانت عاشت معه فى ماضيه ، ثم ودون أن تحس تهرب الى هذا الماضى فتقوم بتصويره ، وبث الحياة فيه ، وخلع ما فى نفسها عليه .

آه ، لو كنت عشت مثلك فى الآ
لو رأيت الإلهام يملأ عينيك
آه لو بعت كل عمري بيوم
من بعيد أرنو الى الهيكل السا
فى وابصرت وجهك العلويا
ك فيه ووجهك الشعريا
شاعرى يراك فيه وجودى
مى واصفى اليك بالعبودى (٣٠٨)

أما الهروب الى الاتجاه المضاد ، الى منطلقات الأحلام ، وعالم المثل ، فقد تجل فى قصيدتها « جزيرة الوحي » التى تلوح من بعيد ، كالمثل البعيد .

الرمل فى شطها ندى
يرشف من دجلة البرود
والقمر الخلو ، فى سماها
لمنية الشاعر الوحيد (٣٠٩)

والبعد فيها هو بعد اعجاب ، وهيام ، وعشق ، فجزيرة الوحي

(٣٠٧) واجع ص ٨٣ من هذه الدراسة .

(٣٠٨) المجلد الأول من ديوان نازك ص ٦٤٠ .

(٣٠٩) نفسه ص ٥٩٥ .

تتصل بدجلة تحت الأضواء ، ودجلة هي مسيخ زوجها ، ومثار أحلامها .
وقد وصلت إليها ، واستنامت عودل اليأس والنكود .

والترجمات منفذ أخير من منافذ الابداع ، وكانت كذلك ، لأنها
ننبى عن عقل المرء ، وتشى بهواه .

وفي عاشقة الليل قصيدتان مترجمتان « البحر » للشاعر الانكليزي
ج. غ. بايرون، من قصيدته الطويلة Child Harold pilgrimage (٣١٠)
ومرثية في مقبرة ريفية للشاعر الانكليزي « توماس غرى » وهي ترجمة
للقصيدة المشهورة : An Elegy written in a country
charchyard والقصيدتان رومانتيكيتان ، بل ومفردتان في الرومانتيكية
وصاحبهما كذلك .

والبحر في القصيدة الأولى وان كان يعنى انقوة التي تتضاد الى
جانبها قوة الانسان ، بل وقوة من لقبوا بسادة البحار ، وتتلانى ، الا
أنها ملوثة بخواطر الرومانتيكيين ومشاعرهم .

ومرثية في مقبرة ريفية كذلك ، وهي مع صلتها بأشعار القبور
التي سبقت المرحلة الرومانتيكية ، ومهدت لها تعطى النموذج الأروع .
وقد تأثرت بها الشاعرة تأثرا رومانتيكيا خاصا في هذه المرحلة المبكرة
من حياتها حياتها الشعرية (٣١٢) .

بقى ما أطلقنا عليه المشاركة في مأسى الآخرين .

وهي الى جانب أنها ظاهرة رومانتيكية تتناسب مع طابعها الحزين .

وفي عاشقة الليل قصائد ثلاث : مرثية غريق (٣١٣) ، وسياتل
وأصداء (٣١٤) والمقبرة الفريقة (٣١٥) ، وهي قصائد قليلة العدد لا تتناسب
في الوهلة الأولى مع قولها في خواطر مسائية :

ساحل قيشلوتى في غد

وأبكى على شجن العالم

وإذنى لطالعه الأنكد

على مسمع الزمن الظالم (٣١٦)

(٣١٠) نفسه من ٦٧٠ .

(٣١١) نفسه من ٦٧٨ .

(٣١٢) راجع القصيدة ٦٧٨ وراجع الغروب من ٥٥١ ، ومأساة الحياة وبخاصة

مأساة الشاعر وآلام الشيخوخة .

(٣١٤) نفسه من ٥٢٧ .

(٣١٣) نفسه من ٥١٧ .

(٣١٦) نفسه من ٥٧٩ .

(٣١٥) نفسه من ٥٢٤ .

وترجع قلتها فيما نرى الى استنفاد التعبير عنها فى مأساة الحياة
والتي كانت تنظم فى تلك الفترة ، والى انشغالها بمأساتها الخاصة ، فهي
على الحقيقة لم تنصرف عنها ، وإنما أفردتها بديوان ، وفى هذا عدالة فى
توزيع الأحاسيس بين مأساتها ومآسى الآخرين . بل ان قصائدها الثلاث
هذه بعد نظمها لمأساة الحياة هي زيادة فى التجاوب مع مآسى الآخرين .

وإذا كانت فى مأساة الحياة قد تناولت مآسى الحياة فى قطاعاتها
المريضة فإنها فى عاشقة الليل تناولتها فى آحادها المعينة : غريق يطفو
على نهر دجلة (٣١٧) ، فيضان يهاجم مقبرة فتطفو عظامها على النهر (٣١٨) ،
سياط تغلو وتهبط على جسد الحصان البالى الممزق (٣١٩) فيكون لها صدى ،
وهي مشاعر دفعتها اليها رهافة الحس ، وصدق التعبير عن النفس ازاء
مظاهر الضعف والقهر .

فقصيدتا الغريقين ما هي الا أصداء لاصطدام المشاعر - التي أحبت
النهر ، والموج ، والمساء الدجى ، والصمت - بالحدث المؤلم ، والمنظر المفرع .
وقد تجلّى هذا فى توزيع المشاعر بين الصور الرومانتيكية ، والصور
الواقعية التي وان تغلبت تبعاً لواقعية المنظر ، والقدرة على الحيلة فى
مظاهر الفناء والاستعداد للنوح والبكاء الا أنها مع هذا كانت صدى
لاصطدام المشاعر بالحدث والمنظر .

أه يا فيشارتى ، أى المآسى !
قد كرهت الليل أضواء وظلا
أيها الصياد قف ! الق الراسي
ان تعث الليل جنما مضطلا (٣٢٠)

أما سياط وأصداء فكانت فى الصباح الضائع ، والضيايع ،
والصباح و :

الرائد الدامي الجرح فوق أرض الشوارع
وصدى السياط المرهقات على الجبين الضارع
كلها تعطى ظللا رومانتيكية :

• (٣١٨) المقبرة الغريقة ص ٥٣٤ .

• (٣٢٠) نفسه ص ٥٢٠ .

• (٣١٧) رؤية غريق ص ٥١٧ .

• (٣١٩) سياط وأصداء ص ٥٢٧ .

دراسة فنية

الأسلوب :

تختار الشاعرة ألفاظها بعناية ، وتضعها في مكانها المناسب ، لتؤدي بوضعها في سياقها مع جاراتها ، وبارتباطها بوسائل أخرى الى ما يولد الخيال الثاني لدى القارئ ، وينقله الى عالمها الفني الذي كانت تعيش في ظلاله .

والألفاظ في عاشقة الليل مقدورة بقدر ، مشحونة بوعي موظفة بعناية ، موحية ، معبرة سواء أكانت في سياق أسلوب تقريرى ، أو أسلوب انشائي . وهذا يدل على أن شعر هذه المرحلة قد سبقته تجارب متعددة ، استقام بعدها عوده ، وتميزت خصائصه .

وسنختار للتدليل على هذا نموذجين : أحدهما في سياق أسلوب تقريرى والآخر في سياق أسلوب انشائي .

ففي أول قصائد الديوان « ذكريات محوطة » تصوغ الشاعرة أحاسيس متضاربة بأسلوب تقريرى يعتمد على البوح والانفشاء فتقول :

وجهك أخفاه ضباب السنين

وضحه الملقى الى صمد

ألقي عليه من شبابه الحزين

أحزان قلب تاه في دعره

ومسوتك الخافي خبا لحنه
وأوحشت سمعي أصداؤه
فلست أدري الآن ما لبونه
ما رجه الصافي وإبعائه
ولون عنيك وأسرارها
وشعرك الناجي ، وأماوجه
غابت جميعا ، أين تذكراها
في ليل قلب طال ادلاجه ؟
كم في سكون الليل تحت الظلام
رجعت للمغنى وأيامه
أبحث عن جسي بين الركام
فلم تصدني غير الآمه (١)

تقول هذا فتختار اللفاظ ، وتضع كل لفظ في مكانه الملائم له ، فالوجه - حسب طبيعة الأشياء ، واستعدادها للتهرب والانفلات - أول ما يتعرض للشحوب والخفاء ، يليه الصوت الخافي العميق الثبرات ، يليه لون العينين ، يليه الشعر المتعوج القامح ، وهكذا كان الترتيب على مستوى البناء . وكل هذه الملامح لها في النفس ذكريات ، وكلها تصارع أساليب الضياع فالوجه أخفاه ضباب السنين والضباب لا يخفى وإنما يستتر ومهاران على الوجه من انفعالاتها الهوجاء فهو لا يزيد عن كونه مستترا بالضباب . ان الضباب في الأبيات مرتبط بفشاوة الحزن ، فهو ضباب منعكس من أحزان النفس ، ويكفى لانتشاع الضباب شيء من هدوء النفس فإذا بالمحبب ما يزال - فلفظ الضباب هو أنسب اللفاظ .
والماضي الذي أخفى وجه المحبيب وراء ضباب السنين هو بعينه الماضي الذي ضمه الى صدره ، وفي الضم الى الصدر ما فيه من الحب والحنو والحنان .

ان الشاعرة تستخدم أسلوب المقابلة في الفقرة الأولى بين البيت الأول المصور لواقع المأساة .

وجهك أخفاه ضباب السنين

والبيت الثاني المصور لديناميكية التجربة ، وحرارة الانفعال :

وفسحه الكافى الى صدره

كما تستخدم التألف والانسجام في الفقرة الثانية ، في الوقت الذي تعتمد فيه على دقة اختيارها لللفاظ في بقية الأبيات .

(١) نفسه ص ٤٧٦ .

فالحفاء ، والضباب ، والنظم الى الصدر ، والحزن ، والته ، والذعر ،
والوحشة ، والصوت الخافي ، ولونه ، ورجه الصافي وايقاؤه ، ولون
عينيه ، وأسرارها ، وشعره الداجي ، وأمواجه وكلها فى سياق التحسر
هى تعابير صادقة ودقيقة عن واقعية المأساة .

واختيارها لليل ، والظلام ، والرجوع الى الماضي ، والبحث فيه بين
الركام ، ووقوعها مصيدة بين برائن الآلام هى كذلك ، الى جانب أنها
تعايير تنم عما كان يعتدل فى داخلها من انفعالات ، وتلقى أضواء على
محاولات الادعاءات والمغالطات التى تقول فيها فى ذات القصيدة :

لم يعد الصب اسى محرقا
يشعل ايامى باحزانسه
ولم يعد جفنى مفرورقا
يعرقه الملح بثرانسه (٢)

فرقة اختيارها للألفاظ كشفت عن امثال هذه المغالطات .
وفى قصيدتها ليلة مطرة تقول وفى صوتها رنة الاسى .

اين الغضا، الحلو ؟ اين الصحو ؟ اين سنا النجوم ؟
من جمع المطر الكئيب ويث فى الليل القيوم ؟
يا ربح رفقاً بى ورفقا بالمرائش والكروم
وفقا بقمرى المروج فقد افضته الهموم (٣)

فنرى اللفظة المشرقة الآتية فى سياق التحسر ، تنصادم مع اللفظة
الفائمة فتتكشف جوانب المأساة فى الطبيعة الحية ، وفى الطبيعة المتحركة ،
بل وفى وجدان الشاعر ، وان كان هذا لا يمنع من وجود ألفاظ قليلة
نادرة متنافرة بسبب توالى القافات مثلا فى قولها :

قلب القضا قضى بالا تنعما (٤)

كما لا يمنع من وجود ألفاظ قليلة باهتة ، تابعة لفكرة مقلدة تأثرت
بها وحاولت أن تنظم على متوالها كقولها من قصيدتها على وقع المطر :

ايها الأمطار ما ماضيك ؟ من اين تبعث ؟
ا ابنة البحر أم السحب أم الأجواء أنت ؟

(٢) نفسه ص ٦٣٦ .

(٣) نفسه ص ٤٧٣ .

(٤) نفسه ص ٥٧٣ .

أم ترى من أسمع الموتى الحزاني قد عصرت ؟
أم دعوى أنت يا أمطار في شدوى وصمتى ؟ (٥)

مع ملاحظة أن العيب ليس في الألفاظ على إطلاقها ، فالألفاظ لا عيب فيها ، وإنما في التأسى ، ومحاولة السير على منوال « إيليا » في طلاس .

فإذا ما تجاوزنا براعة النظم ، وانسجام العبارة ، وعملية الاختيار ، رأينا في عاشقة الليل ألفاظ محددة ، مليئة بالرمز ، مشحونة بالطاقة ، خادمة للانفعال ، تتراعى كمؤشر هام للدلالة على حالتها النفسية ، وتتردد حسب طبيعة الرؤى والمواقف منها على سبيل المثال .

١ - الزورق وكل ما ينصل بعالمه ، كالبحار ، والعباب ، والأمواج ، والأناج والسفين ، والشرع ، والشواطىء ، والضفاف ، وقد استخدمته في مأساة الحياة للتعبير عن الحياة وما فيها من صراع بنسب محددة ومعقولة نظرا لطول المأساة ، وعدم اضطرابها لتكثيف الألفاظ .

يا حياتى فى هذه الأرض أما	أنت فامضى كما يشاء الزمان
انشرى ذلك الشرع وسرى	وتفنى ما شامت الأبحان
وإذا ما هبت رباح الردى يو	ما وهزت كف القضا والشرعا
فابسمى للأواج مغرقة العي	حين وقولى يا أغنيات ودعا
هكذا تبلغ السفينة ياشا	عرة الحزن شطها الأبدى
شاطى الموت شاطى الوحي والأما	سراد ذاك العجب المغفيا (٦)

أما في عاشقة الليل فقد تنوع استعمالها بتنوع حالتها الشعورية . وكانت في أغلبها كثيفة وفي أقلها منبسطة سعيدة .

ففي الحالة الأولى نرى الزورق وعالمه يواكبان حياتها من يوم أن كانت :

طفلة أترنو الى الشاطى عبرى النظرات
وتسرى المالم بحرا مفرقا فى الظلمات (٧)

الى أن أوقفت سفينتها الأما

لما بين الأمواج ، تحت السواقي (٨)

(٦) نفسه ص ٢٣٩ .

(٨) نفسه ص ٤٨٤ .

(٥) نفسه ص ٦٠ .

(٧) نفسه ص ٤٨٧ .

الى ان وحدتها على شط الممت

والأعاصير تنحى زورقي (٩)

بل الى كرامة التي ربما كانت

زورقا في البحار عاد خطاما (١٠)

والى ما كان يستعمل له الزورق وعالاه في مأساة الحياة ، والأمثلة على ذلك كثيرة .

وفي الحالة الثانية نرى الزورق الحالم المج

سلاف يرسو على رمال الضفاف (١١)

كما نرى زورق السحر والخلود ، في رحلتها الى عوالمها المثالية (١٢) ، وزورق الأمل .

العلب وان اسبلت ستور الظلام (١٣)

والأمثلة على ذلك كثيرة .

وربما كانت قصيدتها في « وادي الحياة » تجميع كمي لهذه الظاهرة .

شائطة مبعده سحق	تائهة ، والحياة بحر
والصمت تحت النجي عميق	تائهة والظلام داج
من قبل أن يغبو البريق	يا زورقي أه لو رجعتا
تجمد من هوله المروق	أنظر حوالبك أي نو
في عجمة الموت لا يفق	البحر ، يا زورقي جنون
وموجهه لائس دقوق	وكل يوم له صريح
يا زورقي في غد غريق (١٤)	وانت في الموج والدياجي

٢ - المعبد .

والمعبد في مأساة الحياة معبد الأسمى والشعور (١٥) ، أو معبد الشعر ، والعود والخيال الطهور ، حيث لا فرق ، اذ الشعر في تلك الرحلة كان ينبعث من الأسمى والشعور (١٦) . أما في عاشقة الليل

(٩) نفسه ص ٤٨٣ .

(١٠) نفسه ص ٤٩٠ .

(١١) جزيرة الوحى ص ٥٩٤ .

(١٢) نفسه ص ٥٤٢ .

(١٣) نفسه : صوت الأمل ص ٦٥٩ .

(١٤) نفسه ص ٢١٧ .

(١٥) نفسه ص ٥٦١ .

(١٦) راجع ص ٩٠ من هذه الدراسة .

فقد تنوعت وظيفته بتنوع حالتها الشعورية فهو أحيانا المعبد الكئيب (١٧) أو المعبد الشاعري (١٨) أو المعبد الشاعري الرومانتيكي (١٩) ، وأحيانا معبد الحب (٢٠) أو معبد الحزن (٢١) ، أو معبد الأمن والطمانية (٢٢) ، أو معبد الحيوية والنشاط (٢٣) ، ولقد ظفر ديوانها عاشقة الليل بقصيدتها المختارة « العودة الى المعبد » وفيها رأينا المعبد كما مر بنا يرمز للانطوائية و (الكتابة) كما رأينا أن العودة اليه كانت دليلا على عدم التكيف .

معبدى ، افتح لقلبي الباب ، لا تقس عليه
ليجد عندك سلواه لينسى ألميه
يالمحزون شمسى مزق الشوك يديه
ملء دنياه عبوس ، فابتسم أنت اليه (٢٤)

٣ - الشجرة .

وقد أتت كمعادل للذكرى ، وأضيفت اليها فكانت شجرة الذكرى وهي كما رأينا (٢٥) تقوم بدور المعادل ، وتخرج بخصائصها عن اطار هذه المرحلة .

على أن هناك ألفاظا أخرى قليلة ، استخدمت ترأسل الحواس بمفوية ، اذ لايعقل أن تكون الشاعرة واعية بالمذهب الرمزي الذي كان يخطو خطواته الأولى في الشعر العربي في تلك المرحلة ، وذلك فلي قولها :

وأوحشت مسمعى أصداؤه
فلست لحدى الآن مالونه (٢٦)

حيث وصفت المسموع في الشطر الثاني بالمرئى . وقولها :

- | | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| (١٧) ذكرى مولدى ص ٤٨٥ . | (١٧) أشواق وأحزان ص ٥٦٦ . |
| (٢٠) عودة القريب ص ٥٤٧ ، والخيال | (١٩) ثورة على الشمس ص ٥٠١ . |
| والواقع ص ٦١٠ ، قلب ميت ص ٦١٧ . | (٢١) أشواق وأحزان ص ٥٦٧ . |
| (٢٢) في عيد الانسانية ص ٦٣٣ . | (٢٣) العودة الى المعبد ص ٦٢٦ . |
| (٢٥) راجع ص ٩٤ من هذه الدراسة . | (٢٤) العودة الى المعبد ص ٦٢٩ . |
| | (٢٦) ذكريات مبعودة ص ٤٧١ . |

وخبث ذكرياته اليفى فى به شعورى وليل قلبى ونفسى (٢٧)

حيث وصفت المعنوى بالبياض وهو مرئى - وقولها :

ومالى فوبت عمرى أينما ؟ (٢٨)

حيث جعلت المعنوى محسوسا يلدب

وفعلت مثل ذلك فى أبيات قليلة فى أغنية للانسان ١٩٥٠ التى تقع فى اطار هذه الفقرة من الدراسة ، حيث جعلت لرعشات الأزهار نشيدا ، وللشروق لونا ، وللون نشيدا فى قولها :

ورعشات الأزهار لم تعد إلا ن نشيدا وضحكة استيشار (٢٩)
وقولها :

عن جمود الرجاء فى عين القة لى ولو الشروق والنسيان (٣٠)
وقولها :

وبمسا أبصروا على الأفق انه سنان قوس الأمطار يقطر شعرا
كل لون يذيع فى خاطر النية م نشيدا يلدب شهنا وعطرا (٣١)
البناء :

من الصعب أن نعين للقصائد الفنية فى مرحلة التعبير عن التجربة ابنية محددة ، وبخاصة فى عاشقة الليل ، فهذا يتنافى مع الفنية وانسياب الشعور ، وتدفق الانفعالات ، وكل ما نستطيعه هو أن نتلمس البناء مع كثير من التجاوز ، وأن نقرن الأشباه ، فالشاعرة ما كانت تجرد انفعالاتها ، وتنظر إليها من على البعد كما فعلت فى المرحلة التالية لتتمكن من تصاميم البناء .

وباستقراء قصائد الديوان وجدنا أن تشكيلات القصائد فى الديوان تمير على النحو الآتى :

١ - قصائد ذات بؤرة محورية تنطلق منها الأبيات ، وتعود إليها فى شبه تعانق ، وهى ذكريات ممحوة (٣٢) ، ذكرى مولدى (٣٣) ، الحياة المحترقة (٣٤) ، فى وادى العبيد (٣٥) ، بين فكى الموت (٣٦) ،

(٢٨) نفسه ص ٤٨٤ .

(٣٠) نفسه ص ٢٧١ .

(٣٢) راجع القصائد فى (١) ص ٤٧١ .

(٣٤) ص ٤٨٦ .

(٣٦) ص ٥٠٢ .

(٢٧) نفسه ص ٤٨٠ .

(٢٩) نفسه ص ٤٥٨ .

(٣١) نفسه ص ٢٩٣ .

(٣٣) ص ٤٧٧ .

(٣٥) ص ٤٩٠ .

السفر (٣٧) ، على حافة الهوة (٣٨) ، سباط وأصداء (٣٩) ، نغمات مرتعشة (٤٠) في وادي الحياة (٤١) ، العودة الى المعبد (٤٢) .

٢ - قصائد انسيابية تترقق فيها الأحاسيس وتنساب وهي :

الغروب (٤٣) ، أشواق وأحزان (٤٤) ، خواطر مسائية (٤٥) ، التماثيل (٤٦) ، ذات مساء (٤٧) ، شجرة الذكرى (٤٨) ، قلب ميت (٤٩) ، بعد عام (٥٠) ، على الجسر (٥١) ، الى الشاعر كيتس (٥٢) ، الخطوة الأخيرة (٥٣) ، البحر مترجمة عن بايرون (٥٤) مرثية في مقبرة ريفية مترجمة عن توماس غري (٥٥) .

٣ - قصائد ذات صوتين متدافعين ، صوت الشاعرة ، وصوتها الآخر المنبعث من قرارة النفس وهي عاشقة الليل (٥٦) ، مرثية غريق (٥٧) ، عودة الغريب (٥٨) ، جزيرة الوعي (٥٩) .

٤ - قصائد تأخذ طبيعة المناجاة من أولها الى آخرها وهي : الى عيني الحزینتين (٦٠) ، الخيال والواقع (٦١) ، أنشودة الأبدية (٦٢) .

٥ - قصائد تتدرج في هدوء الى ذروة تقف عندها ولا تتحرك ، وهي المقبرة الفريقة (٦٣) .

٦ - قصائد تستعير أسلوب الرسم ، وطبيعة اللوحة وهي : مدينة الحب (٦٤) ، ليلة ممطرة (٦٥) .

• (٣٨) ص ٥٢٣

• (٤٠) ص ٥٣٠

• (٤٢) ص ٦٢٦

• (٤٤) ص ٥٦٣

• (٤٦) ص ٥٨٠

• (٤٨) ص ٦٠٣

• (٥٠) ص ٦٢٠

• (٥٢) ص ٦٥٠

• (٥٤) ص ٦٧٠

• (٥٦) ص ٥٥٦

• (٥٨) ص ٥٤١

• (٦٠) ص ٥٧١

• (٦٢) ص ٦٢٨

• (٦٤) ص ٥٦٨

• (٣٧) ص ٥١٣

• (٣٩) ص ٥٢٧

• (٤١) ص ٥٦٠

• (٤٣) ص ٥٤٩

• (٤٥) ص ٥٧٦

• (٤٧) ص ٥٨٨

• (٤٩) ص ٦١٦

• (٥١) ص ٦٤٦

• (٥٣) ص ٦٦٥

• (٥٥) ص ٦٧٨

• (٥٧) ص ٥١٧

• (٥٩) ص ٥٩٤

• (٦١) ص ٦٠٧

• (٦٣) ص ٥٣٤

• (٦٥) ص ٦٣٤

٧ - قصائد تنظر للموضوع الواحد من زوايا متعددة وهي :
الفيضان (٦٦) •

٨ - قصائد فيها طبيعة التمجعات ، بمعنى أنها تبدأ بنفحة حادة
ما تلبث أن تهدأ لتندفع نفحة أخرى وهكذا حتى تنتهي القصيدة وهي
ثورة على الشمس (٦٧) •

٩ - قصائد تستخدم أسلوب (الفلاش باك) في بعض فقراتها
وهي : عيد الانسانية (٦٨) •

١٠ - قصائد اختل فيها البناء وهي : السفينة التائهة (٦٩) التي
استخدمت القنصاع في الفقرتين الأولى فكانت هي السفينة ، وهي
الزورق ذي الشراع ، غير أن هذا القنصاع مالبث أن تلاشى في الحديث
المباشر عن مصباحها الذي أطفأته الريح ، وعن جفنها المغرورق الذي
سينسكب الدجي فيه ، وعن شبابها المفرق الذي ستسير أمواج البحور
عليه مما أحدث في القصيدة اضطرابا أدخل بالبناء •

وعلى وقع المطر (٧٠) التي بدأت عنيفة نائرة ، ثم استحوطت الى
مدوء فلسفي لا يتلام مع عنفها الذي بدأت به •

الموسيقى :

يضم عاشقة الليل أربعين قصيدة ، طول القصيدة يتراوح ما بين
الستة والخمسين والاثنتين والعشرين بيتا ، ومتوسطها يصل الى مايقارب
الخمسة والثلاثين بيتا ، وأطولها من الشعر المؤلف « بين فكي الموت »
التي تصل الى ستة وخمسين بيتا من البحر الخفيف ، ومن الشعر
المترجم « مريثة في مقبرة ريفية » التي تصل الى اثنين وثلاثين ومائة بيت
من البحر الخفيف نفسه ، ولولا أن قضية الشاعرية لنازك قد حسمت
بنظمها الطول لمأساة الحياة في نفس الفترة لقمعت برسم بياني يوضح
تذبذب القصائد بين معدلات النمو في عاشقة الليل ، ولكن يغيل الى
أن هذا الرسم أصبح غير ذي موضوع بعد أن فرضت الشاعرة نفسها
بهذا المستوى الخلاق على عالم الشعر ، وإن كنت لاحظ أن أغلب
قصائد الديوان نظمت من البحور الخفيفة وأعنى بالبحور الخفيفة التي

• (٦٧) ص ٤٩٥

• (٦٩) ص ٦١٢

• (٦٦) ص ٦٥٦

• (٦٨) ص ٦٣٠

• (٧٠) ص ٥٩٨

قاربت أن تكون صافية ، وعلى رأسها ، الرمل ، والكامل ، والمتقارب
التي نظمت منها أغلب قصائد الديوان ثم الرجز ولم تنظم منه الا قصيدة
واحدة هي : على حافة الهوة . وتبقى بحور أخرى نلت عن هذه البحور
الخفيفة وهي : السريع ومخلع البسيط ، والطويل ، ولم تنظم منه
الا قليلا .

كما يبقى البحر الخفيف الذي سنبدا به ، لأنه فيما يبدو كان
سيد المرحلة ، فلقد نظمت منه المطولة في صورها الثلاث :

مأساة الحياة ١٩٤٥ في مائتين واثني بيت ، وأغنية للانسان
١٩٥٠ في ست وثمانين وخمسمائة بيت ، وأغنية للانسان ١٩٦٥ في
ستمائة بيت أو يزيد ، وأغلب أبيات الديوان ، كما ترجمت به « مرثية
في مقبرة ريفية » فهي قد تشبعت بموسيقاه منذ بداياتها الأولى ،
ووجدته كما قالت بحرا مرنا يجري بين يدي الشاعر ، كما يجري نهر
عريض في أرض منبسطة (٧١) ، وطوعته - مع أنه من أصلح البحور
للفناء والأناشيد - لأن يحمل أفكارها ، وآراءها المطولة عن الكون
والحياة ، وأحاسيسها الذاتية . ولذا ، وبعد استقصاء دقيق وجدنا أنها
كانت مسيطرة على موسيقاه سيطرة كاملة ، مبتعدة به عن كثير من
الزخاف والعلل التي نلاحظها في غيره من البحور ، ملتزمة بأعاريضه
وضروبه التامة والصحيحة على حسب قوانين الخليل التزاما تاما ، فهي
تسير في طريق عرفته ، وخبرت دروبه .

اما نظامه من حيث التقفية فقصائده كلها رباعية ماعدا قصيدة
« بعد عام » فسداسية و « أنشودة الأبدية » فثنائية .

واذا كان هذا البحر قد سيطر بموسيقاه على مراكز الإيقاع والنغم ،
فلم نلحظ عليه شيئا من ضرورات العروض فان لنا على البحور الأخرى
ملاحظات هي :

١ - الرمل :

وقد استخلفته تاما ، ومجزؤا ، ومشطورا ، وهذا لاغبار عليه ، الا
أنها لم تلتزم فيه بقوانين الخليل التزاما تاما ، فمن المعروف أن عروض
الرمل التام تكون محذوفة فتصبح فاعلن بدلا من فاعلاتن ، ويكون الضرب

أما مثلها فاعلن ، وأما تاما صحيحا فاعلاتن ، هذا ما لم تلتزم به الشاعرة
فى « وادى العبيد » فى المقطوعة الأولى :

ضاح عمري فى دياجير الحيسة وخبت أحلام قلبى المشرق

حيث جاء العروض والضرب كلاهما على وزن فاعلاتن ، وهو ما لم
يقبل به الخليل .

وكذلك فى المقطوعة الثانية :

سنوات العمر مرت بى سريعا وتواترت فى دجى الكافى البعيد (٧٢)

فمروضها فاعلاتن ، وضربها فاعلان بالتذليل ، وهو رغم مخالفته
لنظام الخليل لم تلتزم به فى المقطوعة السابقة عليها ، مع أن التذليل
علة بالزيادة ، والعلل اذا عرضت لزمت فلا يباح للشاعر أن يتخلل عنها
فى بقية القصيدة ، وقس على ذلك « مرثية غريق » أما نظامه من حيث
التقفية فأغلب قصائده رباعية ، وأقلها يتراوح بين الثمانية ، والخمسية ،
والثنائية .

٢ - الكامل :

وقد استخدمته تاما فى أغلب قصائده ، ومجزؤا فى أقلها ، فاما
التام فلم تلتزم فيه فى « ثورة على الشمس » بنظام الخليل الدقيق ،
وهو التمام والصحة فى العروض والضرب ، لأن الضرب جاء مقطوعا
(ابتداء من الفقرة .

شفتاى مطبقتان فوق أساهما عيناى ظاممتان للانداء (٧٣)

ولم تلتزم بذلك لافى بداية القصيدة ، ولا فى نهايتها ، مع أن
القطع علة ، والعلة اذا عرضت لزمت ، وقس على ذلك « نضامات مرتمشة »
و « مدينة الحب » و « ليلة مطرة » و « على الجسر » التى كانت متذبذبة
بين الضرب المرفل والتام .

أما نظامه من حيث التقفية فقصائده تتراوح بين الرباعية والثلاثية ،
والثنائية .

٣ - السريع :

وفيه كثرة كثرة من الزخافات ، وهو ثنائي القوافي .

٤ - الرجز :

وهو يتذبذب بين العروض التامة ، والضرب التام ، والضرب المقطوع ، وهو ثنائي في على حافة الهوة .

أما بقية البحور : المتقارب وهو رباعي القوافي ، ومخلع البسيط وهو ثنائيها ماعدا « جزيرة الوحي » المنظومة والملتزمة بالقافية الموحدة ، والطويل وهو رباعيها فكلها ملتزمة بقوانين الخليل التزاما يكاد يكون حرفيا .

ومعنى هذا أن الشاعرة بخروجها الجريء والمبكر على بعض قوانين الخليل في بحورها المحببة لديها ، وجريتها على كثرة الزخافات والملل ، واتباعها لنظام المقطوعة - معدة للتحرر ، والانطلاق ، بل والتمرد على كثير من القيود وبخاصة اذا ما أضفنا بعض الضرورات التي لجأت اليها وتركتها ، وكان بإمكانها أن تقوم بتعديلها ، مثل الاقواء في قولها :

أين أصبحت يرفيقة أسي ما الذي قد شهدت فوق الوجود ؟
أترى تذكرين مثل أيا م صبانا وحلمنا المفقودا ؟ (٧٤)

والتضمين المريب في الشعر المقفى وان كان عنصرا أساسيا في الشعر الحر ، في قولها وهي تتحدث عن الحيارى الذين :

يعبرون الأيام اجنحة شلا قصت زوابع الأيام
ريشها فهي في الثرى تبصر التند لميق في غطة من الأحلام (٧٥)
وقولها :

والشفاه العواء ينفض منها الد فـ كم ود لو تحولون سرا
ذهبها تجعد الشفاه عليه قبلا كالرخام يقطرون تبرا (٧٦)

والإضافة غير المفيدة « في سفوح جبال الأرض » من قولها :

اعشقوا الثلج في سفوح جبال ال أرض والورد في سفوح التلال (٧٧)

(٧٥) نفسه ص ٢٩٣ .

(٧٧) نفسه ص ١٤٧ .

(٧٤) نفسه ص ٤٨١ .

(٧٦) نفسه ص ٢٣٦ .

والتركيب الثقيل فى البيت الثانى من قولها :

كيف مات الجنون؟ هل سمعت لى لى ؟ سلوا هذه الصغارى الحزينة
اسألوها ما حدث الريح قيس ال اسى ليلا وكيف عاشى صنيته (٧٨)

والتكلف فى سبيل الوصول الى القافية فى قولها فى البيت الثانى
وهو القاسى :

ثم ماذا ؟ فى اى عاكس المح زن نلقى الغراء عما تقاسى ؟
عند وجه الطبيعة الجهم أم عن لى فؤاد الزمان وهو القاسى (٧٩)

وقولها فى حديثها الى الشاعر فى تكلف للمعنى واقتسار له .

وادفن النور فى جفونك ميتا وابعث الشعر من فؤادك حيا (٨٠)

وفى حديثها عن الرهبان وادخالها اداتى التشبيه كمثل فى البيت .

لم اجد غير وحشة تبعث اليا س وصمت كمثل صمت القبور (٨١)

والزيادة الآتية لاستقامة الوزن وحده « فى روحه الظمى »
من قولها :

نشوة ملء روحه ؟

« وفى الالهة تشهد » من قولها :

فالحزن صورة ثودتى وتمردى

تحت الليالى ، والالهة تشهد (٨٢)

• (٧٩) نفسه ص ١٦٢

• (٨١) نفسه ص ٨٠

• (٧٨) نفسه ص ١٤٠

• (٨٠) نفسه ص ١٢٠

• (٨٢) نفسه ص ٤٩٥

المرحلة الثانية :

مرحلة الوعي بأبعاد التجربة

ونعنى بالوعى بأبعاد التجربة ، تشيؤ التجربة ، والتمعن فيها ، والتفلسف حولها ، والتأمل فى زواياها ومنحياها ، والتفلسف بها فى أعماق النفس والشعور ، ورصدها من على البعد (١) سواء أكانت التجربة عاطفية ، أو انسانية ، أو مثالية ، أو متجهة الى داخل النفس ، أو لوحة تصويرية ، أو حتى مشاركة فى مناسبة قومية ، فطبيعة المرحلة أخذت هذا الجانب العقلانى ، وحدث من اندفاع العاطفة ، التى تميزت بها المرحلة السابقة . وقد تميزت هذه الظاهرة ببعديها : التكويني والتشكيلي فى دواوينها الثلاثة : شظايا ورماد ١٩٤٩ ، وقرارة الموجة ١٩٥٧ ، وشجرة القمر ١٩٦٨ التى تناولت ما نظمته على امتداد خمسة عشر عاما ابتداء من سنة ١٩٤٨ - الى سنة ١٩٦٣ ، فالدواوين الثلاثة نظمت فى فترات متقاربة ، وبخاصة شظايا ورماد .

وقرارة الموجة (٢) . أما شجرة القمر فأغلبه كان للمناسبات

(١) من خير ما يمثل خصائص هذه المرحلة قصيدة « تواريخ قديمة وجديدة » فى « شظايا ورماد ج ٢ ص ٤٥ التى تحدثت فيها عن فشل تجربة الحب وموتها بل رموت ذكرياتها ، ثم عن محاولاتها فى البحث عنها ، وإعادة الحياة اليها . وفى سبيل هذه المحاولة انقضت عنها ، وجعلت بينها وبينها بعدا كافيا ، وأخلت تتحدث بأسلوب الراصد للمحاولة ، المحتجج لدقائقها ، الناقل لصورها المتطفنة - على حد تعبيرها - باستعمال كان ، وبخشنا ، وأعبنا ، ورأينا ، وسألنا ، ورجعنا وهى بذلك تنقل المحاولة بهذه الصور البلاستيكية لثلاث برناسيا دون أن تضفى عليها شيئا من انفعالاتها ، وهى بذلك تشيء الحدث ، وتكونه ، وتخرج به من إطار التعبير الى إطار الخلق والتكوين .

ويطول بنا القول لو تتبعنا هذه الظاهرة فى كثير من قصائد هذه المرحلة ، فى مثل : من الظنار فى شظايا ورماد ج ٢ ص ٥٨ التى بنيت على استقبال ، وأنصور ، وعلى عينها اللاقطة ، وعين الحفير التى كتبت جوانب النظر ، وزواياه الهامة فى تكوين اللوحة الحية .

(٢) فى عملية شبه احصائية وجد أن قصائد « شظايا ورماد » نظمت فى سنة ١٩٤٨ الا خمس قصائد نظمت فى سنة ١٩٤٧ - أما قصائد قرارة الموجة فتواريخها كالآتى :

بدون تاريخ	١٩٤٨	١٩٤٩	١٩٥٠	١٩٥١	١٩٥٢	١٩٥٣
٢	٦	٩	٢	٤	٣	١

مما يدل على تقارب تواريخ النظم فى كلا الديوانين ، وخضوعها لحالة شعرية متجانسة .

القومية والمشاعر الوطنية ، والأحاسيس الأسرية ، بالإضافة الى أن بعض قصائده : أغنية ليالى الصيف (٣) ، والنهر العاشق (٤) ، وخصام (٥) ، نظمت في سنة ١٩٥٢ و ١٩٥٤ على التوالي ، مما يدل على تداخل قصائده المرحلة ، وأن بعضها الآخر : شجرة القمر (٦) ، وأغنية للقمر (٧) ، مضافا إليها أغنية لشمس الشتاء في قرارة الموجة (٨) تجرد من المشاعر الذاتية التي كانت مسيطرة على نفس الموضوعات في عاشقة الليل .

ولا يعنى توصيف « الوعي بإبعاد التجربة » التحكم في كل قصائد المرحلة . فهناك قصائده تنتمى الى المرحلة السابقة : مرحلة التعبير عن التجربة كأجراس سوداء ، وقبر ينفجر في شظايا ورماد (٩) ، وأغنية في قرارة الموجة (١٠) ، وهي قصائد لم تصل الى مستوى التكون والتشبيؤ التي تميزت بها قصائده الغالبية العظمى من شظايا ورماد بخاصة ، فنحن انما نتحدث عن السمة الغالبة ، والشاعرة لا تستطيع أن تتجرد من شعورها الدافق دفعة واحدة .

وعلى هذا يضيق الاختلاف كثيرا بين نظرتنا ونظرة الشاعرة لكل ديوان من دواوينها الثلاثة على حدة ، فالشاعرة ترى « ان العنوان ليس إلا امرأة صغيرة تعكس فترة من حياة زاخرة عاشها الشاعر ، ولا بد لكل فترة في حياة الشاعر الحق من اتجاه مميز . انه شيء قائم وهو يحتم العنوان (١١) » .

والدراسة ترى أن الدواوين الثلاثة متداخلة ، بل وتمثل مرحلة واحدة ، فهي قد نظمت في فترات متقاربة .

وما تقوله الشاعرة يمكن أن ينطبق على المرحلة التالية : مرحلة الاعلاء والانطلاق بالتجربة الى آفاق روحانية سامية ، وبخاصة وأنها كتبت الملاحظة السابقة بعد أن كانت قد فرغت من قرارة الموجة ١٩٥٧ ، ومن كثير من القصائد الدالة على طبيعة هذه المرحلة في شجرة القمر .

صحيح ان سمة « الوعي بإبعاد التجربة » تنطبق تماما على شظايا

(٤) نفسه ص ٥٣٥ .

(٣) ديوان نازك ج ص ٥٣٠ .

(٦) نفسه ص ١٢٥ .

(٥) نفسه ص ٥٠٣ .

(٨) نفسه ج ص ٣٧٣ .

(٧) نفسه ص ٤٨١ .

(١٠) نفسه ص ٢٢٣ .

(٩) نفسه ج ٢ ص ١٦٥ .

(١١) ج ٢ ص ٢١٣ من مقدمة قرارة الموجة .

ورماد ، وبنسبة أقل من التمام على قرارة الموجة ، وشمسجرة القمر ، نظرا لشعور الاطمئنان الذي كان قد أخذ يتسلل الى أعماقها ، ولتغير نظام الحياة بسفرها الى الولايات المتحدة الأمريكية في سنتي ١٩٥١ و ١٩٥٣ ، ولعودتها الى الغناء في بعض القصائد الذاتية ، ولكن يبقى بعد ذلك أن هذا كان نتيجة تطور واعي في نظرتها الى التجربة ، وفي تناولها على حد سواء ، فالاستثناء لايلفي القاعدة ، ولكنه يؤكد ما ؛ لأنها تمشي مع طبيعة التطور التي تدرجت إليها حياتها الفنية .

وعلينا تثبيتا للقاعدة أن نعطي أولا أمثلة توضح الفرق بين أسلوبى « التعبير عن التجربة » و « الوعى بأبعاد التجربة » ولنأخذ « على حافة الهوة » فى عاشقة الليل ، و « أغنية الهاوية » فى شظايا ورماد ثم « ثورة على الشمس » فى « عاشقة الليل » و « أغنية لشمس الشتاء » فى قرارة الموجة .

كما علينا أن نعطي ثانيا أمثلة أخرى لشعور الاطمئنان الذى كان قد أخذ يتسلل الى أعماقها فى نهاية هذه المرحلة ، بسفرها الى الولايات المتحدة الأمريكية ، مما ميز شجرة القمر عن شظايا رماد ، وقرارة الموجة ، بهذا الاتجاه المطمئن وحده ، دون أن يخرج به عن طبيعته المرحلة . ولنأخذ « الباحثة عن الغد » فى شظايا ورماد و « ان شاء الله » فى شجرة القمر ، ونقارن بين العبوس فى القصيدة الأولى ، والاطمئنان فى القصيدة الثانية . وذلك قبل أن نتناول دراسة المرحلة فى قطاعاتها العرضية ، التى سوف تبلور معها خصائص المرحلة أكثر وأكثر .

فـ « على حافة الهوة » فى عاشقة الليل ، و « أغنية الهاوية » فى شظايا ورماد ، تتناولان دوافع قاهرة ، وأحاسيس متشابهة ، وتدفعان بالشاعرة الى محاولة الانتحار ، ثم وهذا أضعف الايمان الى الكلمات لتنفس عن عواطفها المكرومة .

انها نافذة ضوئية منها يطل

ماكنمناه وغلفناه فى أعماقنا (١٢)

فكيف كان ذلك ؟

فى « على حافة الهوة » تندفع الشاعرة فى تعبيرها الواضح المباشر قائلة للهوة :

جئتك ، يا هوة ، تحت الدجى

لعلنى ألقى لديك الخلاص
 لم يبق لى فى الأرض ما يرتجى
 ولم يعد لى من رجيل مناص
 جنتيك حدى فى ظلام الدجى
 يلدغ أقدامى جنون الألم
 جئت وروحى فزع « صارخ »
 باسم اله الضمت ، باسم العلم (١٣)

وتستمر فى اندفاعاتها فتحكى عن مشاعرها ، وتصف انفعالاتها ،
 وتحدث عن مأساتها ، ومن خلال ذلك يتكشف الموقف فنرى اليأس ،
 والاقدام على الموت ، ثم التردد بين الموت والحياة - وهذا كله من سمات
 المرحلة الأولى - مرحلة التعبير عن التجربة ، التى تهتم بوصف التجربة ،
 والحديث عنها أكثر مما تهتم بهدهدها ، وتنميتها ، والافساح لها ،
 كى تندفع بقوة ، ويقوتها الذاتية وحدها الى خارج الشعور ، فهى فى
 جيشان عواطفها لا تستطيع ذلك .

وفى « أغنية الهاوية » نراها على غير ذلك فهى تتروى . وتلمس
 الأسباب ، وتفتش ، وتبحث ، وتحلل ، وتمل ، وتجمع الدوافع ، وتسمى
 ذلك كله لترى نفسها مدفوعة بأحاسيسها المكتنبة المنماة ، التى حشدت
 لها كل ما كان يحنقها ، ويدفعها الى الهاوية فى أغنية للهاوية .

مبجبت الزوايا التى تلتوى

وراء النفوس

وراء بريق العيون

وابفضت حتى السكون

وتلك المعانى التى تنطوى

عليها الكؤوس

معانى الصدى والمجنون

معانى الخطايا التى تبرق

بريق النجوم

وفى لمسها اللمع المحرق

ولون الهموم

كرهت الجفون التى تأسر

وخلف سماء ابتساماتها

لهيب الحقود

وما تزال كذلك حتى تتضخم المأساة ، وتمتلئ بها ، فتسرب وراء
أحاسيسها وانفعالاتها ، وينسرب التعبير عنها كذلك الى ما وراء تلك
الأحاسيس والانفعالات . ثم تتدافع التعابير بعد أن تضيق بامتلائها في
لمحات شعورية ، وطرطشات الى خارج حياتها فنلجح المأساة مقنعة وراء
الايحاءات والرموز .

فهي بدلا من أن تقول بتعبيرها المباشر في « على حافة الهوة » :

هيا الى الموت ، الى صمته
قيم أخاف الآن ؟ فيم الألم !
عما قليل تنهى قسموتي
على حياتي ، وضج التلم (١٤)

نراها هنا تسنمير جبال المشنقة في لمحات متناثرة رامزة ، دافعة
فعلا الى الاختناق الذي لم يصل بعد الى الانتحار .

لماذا أحس الأسى والفجر
وكف المطر
تلف على عنقي المقتنع
جبال الفكر ؟

وجبال الفكر ذاتها تنم عن طبيعة المرحلة ، فهي ليست بحياتي
المعاطفة . وتستمر :

واين أسير وقلبي النزق
هنالك ما زال ، لا يبرد
ولا يحترق
كقلب أبي الهول . اين اللد ؟
أحس حياتي تنوب
قلبي لحظة واحدة
ولا تسحب يدك الباردة
فأغنية الهاوية
تهيب بأقدامى الشاردة
وتلوى الدروب
قلبي لحظة يا جبال الحياة
ولا تتركيني هنا

معلقة بالفراغ الرهيب

وغير خفى ما فى التعليق ، والفراغ ، والرهبة . فضلا عما اشتملت عليه ألفاظ بقية الأبيات من دلالات .

وفى نهاية الأغنية :

أكاد أسير الى الهاوية

مع السائرين

وإدفن آخر أحلامي

وأنسى غلى (١٥)

لقد طورت الشاعرة من تكتيك بناء القصيدة ، ومن الأساليب .

و « ثورة على الشمس » فى « عاشقة الليل » و « أغنية لشمس الشتاء » فى قرارة الموجة وإن كانتا تتناولان أحاسيس متضاربة إلا أن الدوافع وراء كليتهما تكاد تكون متساوية ، فدوافع « ثورة على الشمس » هى الحنق والغيظ . ودوافع « أغنية لشمس الشتاء » هى التعاطف والحب وهذا لا يستدعى الاختلاف فى تناول ، إلا إذا كان الاختلاف هذا نتيجة تطور فنى لدى الشاعرة .

ففى « ثورة على الشمس » نجد التعبير الصارخ المباشر . المسائر لطبيعة المرحلة الأولى - مرحلة التعبير عن التجربة - وسواء أكانت الشمس حقيقية كما فى الأبيات الأخيرة من القصيدة . أم قناعا كما فى بقية الأبيات ، وكانت الثورة عليها ثورة الطبيعة الرومانتيكية على طبيعتها المتوهجة ، أم ثورة العواطف المتورزة على الحبيب الفادر التى جعلت من الشمس قناعا له (١٦) فإن القصيدة التى تبدأ بقولها :

وقفت أمام الشمس صارخة بها

يا شمس ، مثلك قلبى المتهمد

قلبي الذى جرف الخيابة شبابيه

وسقى النجوم ضياؤه المتجسد

مهلا ، ولا يخلعك حزن حائر

فى مقلتى ، ودعمة تنهسد

فأحزن صورة ثورتى وتمردى

تحت الليالى ، والألوهة تشهد (١٧)

(١٥) راجع القصيدة ج ٢ ص ١١١ .

(١٦) راجع ص ٩٧ من هذه الدراسة .

(١٧) ج ١ ص ٤٩٥ .

لا تخرج عن أسلوب التعبير المباشر عن التجربة •

وفى « أغنية لشمس الشتاء » تختفى العواطف الرومانتيكية ،
والتزعجات الذاتية - الا بقدر - ولا يبقى الا ابداع التصوير ، وبراعة التعبير
والنظرة الموضوعية من على بعد يكفى للاحاطة بعوالم الشمس ، وبخبرات
الشمس على الكون ، وعلى مظاهر الوجود •

أشيعى الحرارة والرفق فى لمسات الرياح
ولفى جدائلك الشقر حول الفجاج الفساح
وهذا التحرق فى شفتيك أريقى نظاه
على طبقات الثلوج الكثيفة فوق المياه
أذيبى بها قطرات الجليد
عن العشب عن زهرة لا تريد
فراق الحياه
فمازال فيها رحيق تغبئه للصباح
ومن دفء عينيك من ضوء هذا الجبين السعيد
أريقى عصير البنفسج فوق الفضاء المديد
ومن لون هذى الجداول رشى أزرقاق الأثير
وصبى البريق الملون فوق مرايا الغدير
ومن عطر هذا الفضاء المذهب
أريقى على صلفحات القباب
ريبعاً نصير
يعيل البرودة فيه الى دفء حب جديد (١٨)

وهكذا مما يميز مرحلة « الوعى بأبعاد التجربة » عن « مرحلة التعبير
عن التجربة » •

بقى الاتجاه الملمس فى « شجرة القمر » الذى ميز « شجرة القمر »
عن « شظايا ورماد » و « قرارة الموجة » دون أن يخرج به عن طبيعة
المرحلة •

وكما قلنا لناخذ « الباحثة عن الغد » فى « شظايا ورماد » • وإن
شاء الله • فى شجرة القمر ، ونقارن بين العبوس فى القصيدة الأولى ،
والاطمئنان فى القصيدة الثانية •

ففى « الباحثة عن الغد » نرى العبوس والكآبة ، والحلدة والصرامة
موزعة على ايقاعات القصيدة ، وعلى كل ألفاظ القصيدة بحيث لا يكاد يند

(١٨) راجع القصيدة ج ٢ ص ٣٧٣ •

منها إيقاع . أو يند منها لفظ يومض بالاطمئنان ، أو يخرج على رنابة
الكتابة بسبب عبارة « غدا نلتقى » وهي فيما يبدو عبارة جسمتها توهجات
اللقاء ، دون أن تنطق بها على الحقيقة شفتاه . وحدث أن جاء الغد ، ولم
يتحقق اللقاء .

وكانت ما تزال في مرحلة التازم . فالتهمت الأحاسيس ، ونصبت
المناخ ، رغم ما كان يبدو عليها وهي تقص حكاية العبارة من التعقل ،
وضبط الانفعال . ومعلوم أن التعقل ، وضبط الانفعال من سمات هذه
المرحلة .

« غدا نلتقى » نيا في الزمان روته الحياه
تلاشى ولم تروه شفتان تلاشى وتاه

★★★

وجاء غدا ثم ولى ومات وعاد ضبابا
فأين « غدا نلتقى » يا حياه أعادت ترابا؟

★★★

« غدا نلتقى » ثم مات الزمان وضاع المكان
وهل يلتقى أبدا عاشقان على لا كيان؟ (١٩)

الى آخر القصيدة التي يشبع في الفاظها : الموت ، والتراب ،
والرفات ، والتلاشى والضياح ، والأسى ، والشroud ، والبرود ، والسكون ،
والحريف ، والصراخ ، والظلام . وكل ما يحفل به معجم الأسى من ألفاظ .
وفي « ان شاء الله » مع أنها لا تخرج في مضمونها عن « غدا نلتقى »
نرى المقابلة بين الوردة التي أعطت وما بخلت ، بل وأغدقت في العطاء
والحبيب الذي سوف وأجل وقال : ان شاء الله - لا تقوم على حدة أو
مرارة ، وإنما على رضا وسماح ، وانبساط ، وأمل لقاء ، فالأحاسيس قد
هدأت ، وحل الاطمئنان مكان الحدة والاكتئاب والمبوس .

ناديت الوردة ذات صباح : « يا وردة انى عطشتى » .

فرنت ، وانتفضت وابتسمت

وجها ، قلبا ، شفة ، رمشا

منحتني العطر ، اللون ، الحب وما بخلت

فرشت لي خديها وحنت

وسالت حبيبي ان القاه

فتطلع في وقال : أجل ، ان شاء الله

بقصة الفاتك ثم مضى

وعده منه وحماس من قلبي ورضي

وغدا أو بعد غد يحضر ان شاء الله (٢٠)

الى آخر القصيدة التى صورت الأمل الحلو المتلألئ فى « ان شاء الله »
فى شفة الزئبق غطى المرح شذاه ، وفى تالق الفجر ، والنسائم ، والندى .
والصلاة .

كما بقيت ملاحظة اخيرة وهى ان قصائد قرارة الموجة أقصر .
وانبساطها النسبى أكثر .

وعلى هذا وبعد أن حددنا مفهوم « الوعي بأبعاد التجربة » وقارنا
بين بعض الاختلافات داخل اطار المرحلة ، دون أن تخرج هذه المقارنات
القصائد المقارنة عن طبيعة المرحلة ، فالأحاسيس بالضرورة لا تصب فى
قوالب جامدة ، نرى أن ندلف الى التجربة لنرى مساراتها ، ونبض
أحاسيسها وتكتيك بنائها فى هذه المرحلة الهامة من مراحل عطائها الفنى .

ويبدو أننا سنبدأ بالتعرف على الشاعرة من خلال ما يقال له :

استبطان الذات ، أو محاولات الوعي بالذات ، وهو فى هذه المرحلة
تياز لا يستهان به .

(أ) استبطان الذات

ترى أنستطيع أن تندسس الى الأعماق ، وأن نجوس خلال
السراديب ، وفى متاهات الشعور ؟

أرى أن يكون الأمر كذلك ، وبخاصة حينما تنكشف الوسائل ،
وتتضح الأساليب .

ان الشاعرة لتجعل من ذاتها موضوعا آخر يصلح للتأمل .
والتشيز ، والتكون . ثم تأخذ فتتأمل ، وتستكشف ، وتحلل ، وتعمل .
وتتفلسف ، وبمعنى آخر : انها تجعل من الأحاسيس مواضيع للرؤية ،
ثم تنظر اليها من على البعد وتخرج فى النهاية بمضمون واع لهذه
الأحاسيس .

ومع أن كثيرا من قصائدها في « شظايا ورماد » بخاصة ، « وقرارة
الموجة » تتناول هذا الجانب إلا أن بعضا يكون وليد الشعور فهو طاف
على السطح ، وهو من الوضوح بحيث يشرح جوانب النفس ، وطبائع
الذات ، وبعضها منها يكون منزويا في هامش الشعور ، أو شبه الشعور ،
وبعضها منها يكون وليد اللاشعور .

وهكذا تتدرج قصائد المرحلة ، وتتساند لتجلو جوانب النفس .
وطبائع الذات .

فقصائدها « صراع » و « جحود » و « تهم » و « أغنية الهاوية »
و « الجرح الغاضب » و « أنا » هي من قصائد السطوح ، أن صح أن يكون
للشعور سطوح .

« صراع » من شظايا ورماد - توضح بعض جوانب الذات التي
تميل إلى الحدة ، فهي لا تعرف الوسط ، وتتحدث عن مغالاتها في الحب
والكره . والضحك والبكاء ، والرغبة والنفور ، بأسلوبها الواضح
المكشوف :

احب .. احب .. فقلبي جنون	وسورة حب عميق المدى
احب فروحي حس غريب	يفسح ليديه جهوى سدى
حياتي في العالم الشاعري	لهيب من الحب لن يغمد
وجسمي قلب خفوق خفوق	سيلبث ملتهباً موقدا
واكره اكره قلبي لهيب	وسورة مقت كبير كبير
وروحى مستعر الاحتقار	يرى الكون افقا وضيقا حثيث
حياتي تحس وجيب الحفود	على عالم مفرق في الشرور
ونفسي في ثورة لا تقبر	تعقر ما حولها من صخور (٢١)

وكانها معنية بشرح جوانب النفس ، وطبائع الذات .

« وجحود » من شظايا ورماد هي كذلك . وإن كانت قد توسعت
في الشرح ، والتحليل ، والتعليل ، مستعينة بما هيأ لها السكون
العميق ، والجمود المغمم المخدر ، والمهيء بخدره وامتلأته لتيار الشعور ،
المثقل هو الآخر بكثير من القيود .

وفيها تتحدث عن التمزق الذي تعانیه بين متناقضات : الجسد
والروح ، السكون والحياة ، الظلام والبريق ، الشعور الطهور والجسم

المفرق في الشعور ، الشعور العنيف ، والأعماق المكونة من خضم خفيف ،
كما تتحدث عن ثنائيات المتناقضات بينها وبين الآخرين .

المقاييس	ليس تعينني
الأحاسيس	هي قانـوني
أنا لا أهوى	ما يحب الناس
فإذا دوى	في دمي أحساس
سرت لا ألوى	سرت خلف الصوت
فقد يطوى	فجر عمري الموت (٢٢)

وهكذا مما هو أقرب الى التحليل ، وتوضيح طبيعة الذات ، ووضع
النقاط على الحروف .

و « تهم » من شظايا ورماد هي كذلك ، وان كانت تبدأ بشرح
أسلوبها في الحياة ، وبالتهم الموجهة اليها ، وتضيف بكل وضوح دفا عن
التهم .

يقولون شاعرة في السحاب	تخلق خلف سراب النجوم
انانية لا تحس الوجود	وان صرعه جبال القهوم
خيالية تمقت الكائنات	وتخلق عالمها في الفيوم
خريفية تكره الضاحكين	لتدفن جبهتها في الهموم

انانية واحب البشر
خيالية وحياتي تسير
خريفية تكره الضاحكين
وعاطفتي لهب من شعور (٢٣)

وهكذا مما لا سبيل الى استعراضه .

و « أغنية الهاوية » من شظايا ورماد هي كذلك ، وان كانت قد
أخذت جانباً واحداً من جوانب النفس وهو الغضب ، الذي لا توسط فيه
حينما تتعرض للمهانة ، أو تحس بالسخرية . وتعمقت هذا الجانب ،
وتندسست اليه ، وأبدعت في تصويره باعطاء ملامح متعددة لهذا
الغضب ، وانعكاسه على الطبيعة والكون ليتحولا - أي الطبيعة والكون -
الى وسائل تجلوه ، وتشكل ملامحه :

اغضب اغضب لن احتمل الجرح الساخر

جرح قد مر مساء الأسس على قلبي
جرح يجثم كالليل المعتم في قلبي

يجثم أسود كالنقمة في فكر ثائر

جرح لم يعرف أنسان قبل مثله
لن يشكو قلب بشرى بعدى مثله

الظلمة في أمسي الطوى أحسته

ومضت تهمس في صمت الليل : من الجاني

حتى الأبدية والآفاق أحسته

وتناسى ، لم يعبا ، لم ينتبه الجاني (٢٤)

وتترعب « أنا » على قمة هذا الاتجاه الواضح المباشر . وإن كانت
قد أخذت أسلوب الحوار بينها وبين :ظواهر الطبيعة : الليل ، والريح ،
واندهر ، والذات ، واستعارت من كل مظهر من هذه المظاهر الأسلوب .
وطبيعة الحوار للكشف عن طبيعة الذات .

الليل يسأل من أنا

أنا سره القلق العميق الأسود

أنا صمته التمرد

قنعت كنهى بالسكون

ولغمت قلبي بالظنون

وبقيت ساهمة هنا

أرنو وتسالني للقرون

أنا من أكون ؟ (٢٥)

وهكذا مما هو أقرب الى السطوح ، وإلى تبلور التجربة في بؤرة
الشعور .

ومن السطوح تتدرج الى الداخل ثم الى الأعماق ، وتتغلغل في
الشفاف ، ويكون التدرج عادة مرتبطا بقصائدها الوثيقة الصلة بتجربة
الحب والحرمان .

ففي « الغاز » من شطايا ورماد - وهي تتحدث عن صمتها ، عن
الغاز غبوضها وسكوتها ، عن احساسها المكبوت تأخذ في تشریح الذات ،

بل وتضيء جانبها هاما من جوانب الذات وهو التمزق بين الواقع والمثال .
نفعل ذلك دون أن ندري أنها تتحدث عن « الغاز » وأنه كان من الواجب
عليها ألا تفك طلاسم هذه الألفاظ .

فى أول القصيدة تقول :

دعنى فى صحتى فى احساس المكبوت
لا تسال عن الغاز غموضى وسكوتى

ثم تقول :

فى نفسى جزء أبلى لا تفهمه
فى قلبى حلم علوى لا تعلمه

ولكنها بدلا من أن تتركه فى حيرته أمام هذا الجزء الأبدى الذى
لا يفهمه ، وهذا الحلم العلوى الذى لا يعلمه تندفع ودون أن تدري فى فك
طلاسمه ، فاحساسها المكبوت يرتبط بالجانب الأرضى ، ومن على الجانب
الأرضى من الحبيب والناس ، وهو ما يتناقض بالضرورة مع الجانب العلوى
الذى يبعدها عن الحبيب والناس ، وهذا التناقض أوضح ما يكون فى
قولها :

انا احيانا انسى بشرية احساسى (٢٦)

فكلمة أحيانا بالاضافة الى ما بين البداية وهذا الجانب العلوى يدل
على قمة التمزق .

وفى « كبرياء » من شطايا ورماد - وهى تتلمس منه ألا يسألها عن
سر دموعها الحرى فبعض الأسرار يأبى الوضوحا ، ثم وهى تندفع
فتفلسف بعض هذه الأسرار التى تؤثر الحياة وراء الحس لغزا وإن يكون
مجروحا وتعطى نماذج من مئات الأسرار ، ومئات الألفاظ تختبئ خلف
الشغاف ، والعيون ، والقلوب ، والنفوس ، والآكف ، اذ تفعل كل ذلك
تفوص فى الأعماق فتحلل الأعماق ، وتكاد تكشف عن التناقض الذى
يتفاعل فى داخلها ، والتمزق الذى يكمن وراء الظاهر الصامت المكبوت ،
والباطن الثائر المتورد المجنون ، وعن المعاناة الرهيبة بين الصمت والكلام :

لو تكلمت كيف تترعش الأتـــم
عار حزنا وترتمى فى عيــــاء
لو كشفت السر العميق فهــــاذا
يتبقى منى سوى الأثــــلاء ؟

لو تكلمت دغشة في حياتي وكياني تلح إن اكلم
وسكوتي العميق يكتم أنفا سي وقلبي يكاد أن يتحطم
لو تكلمت لو سككت نديا ن عميقان كالحياة استعارا
تتلاقى عليهما كل أسرا ري فابقي شعرا وجبا ونارا
وتقل الحياة تغلق من وجـ هي قناعا صلدا يفيض ربا
جامدا باردا أصمما ويغشى بعض شي، سميته كبرياء (٢٧)

ومن مرتكزي ألغاز وكبرياء تنطلق قوى النفس . وهو اجس الذات
مخترقه حجب الضمير ، ومتناثرة على امتداد قصائد المرحلة .

وعلى الدارس أن يترصد ما اخترق وما تناثر . وأن يتتبع مساره .
ويستكشف أبعاده . حتى ولو تستر بالرمز ، وتلف بالغموض .

وأول ما يلتفت النظر أبيات وردت في قصيدة « أنا » تقول فيها :

والدهر يسأل من أنا
أنا مثله جبارة أطوي عصور

وأعود أمنحها التشور
أنا أخلق الماضي البعيد
من فتنة الأمل الرغيد
وأعود أدفنه أنا
لأصوغ لي أمسا جديد
غده جليد (٢٨)

فهي إذن لها جانبان : جانب منبسط مشرق ، به تغلق الماضي
البعيد ، من فتنة الأمل الرغيد (٢٩) ، وجانب متشائم متوتر حزين ، به

(٢٧) ج ٢ ص ٣٣ .

(٢٨) ج ٢ ص ١١٤ .

(٢٩) نحب أن نسلط الضوء على شعور الاطمئنان بخاصة ، وكيف أخذ يتسلل الى
أعماقها يسفرها الى الولايات المتحدة الأمريكية ، وكيف أنه كان لهذا السفر اثره اللاشعوري
في مواجهة النفس ، وتبجج جوانب الضعف من خلال أول قصيدة لها هناك « الهاربون »
التي هي وإن لم تلمس الشعور الواضح بالاطمئنان الذي أخذ يتجلى في قصيدتها « الوصول »
ج ٢ ص ٣٦٩ بعد ذلك . إلا أن مجرد المواجهة مع النفس كافية لأن تجل من القصيدة
مرتكزا عاما لهذا الشعور ، في طلال ما ميثا لها السفر من نقلة هائلة ، وأنعاش ،
وعرض أسلوب جديد في الحياة . فالقصيدة تبدأ بهذا التساؤل :

الام نجوب سحق البلاد ؟
يعيث السراب ينسا
تناولنا وحدة لوهاد
ويخدعنا النعني

تعود وبنفس القدر - لتدقنه ، لتصوغ أمسا جديد ، غده جليله .
وعن الجانب الأول المنبسط المشرق نجد قصائد : ذكريات - أول
الطريق - الوصول - طريق حبي - ثلج ونار .

وهي قصائد تصور طبيعتها المعتدلة المزاج المطمئنة الى الحياة . ففي
« ذكريات » من شظايا ورماد ، تعود الى طبيعتها الأولى ، وإلى نفسها
الصفائية من خلال أجواء يسيطر عليها ليل الشتاء ، والصمت ، والوحدة ،
والجمود ، والفراغ ، والحواء ، وكلها مع أنها سالبة حبي بالحياة والانتلاء .

= وحول موضوع التساؤل هذا وتوليداته تثار عناصر الكون : البحر ، والأفق ، والليل ،
والقمر وجنّات المسالك فتتساءل هي الأخرى ، وتثير مشاعر الملل ، والأحزان ، والاستحالة .
والغربة ، والجبن ، والهروب ، وتستمر حتى النهاية فتمطى تقريرها الهائل ، ونتيجتها
البائسة .

وما نحن ، حيث بدأنا ، نجوب الظلام الفظيع
شتاء يموت ، وأسئلة لم يجيبها ربيع
حيارى الميئون
يسألنا غدا من نكون ؟

ويتركنا أمسا المنطوى في ضباب القرون
فياليل . يا بحر ، أين تضيق ؟

ولكن مع هذا نرى شعور الاطمئنان وقد تسلسل من إحدى فقرات القصيدة التي تقول
فيها :

ويسألنا الأفق أين نسافر ؟ أين نسير ؟
ومن أي شيء هربنا ؟ وفيه ؟ لاي مصير ؟
وفي صمتنا
قلوب تدق ، ووقع المنى
على ياسنا فرح لا يطلق فيها بنا
لنبحت عن جرح حزن صغير

فنميل الى تصديقه أكثر من كل هذه الاثارات السابقة . فوقع المنى على ياسنا فرح
لا يطلق هو المركز الذي تد عنه هذه الشعور . ولا عبرة بعد ذلك بمحاولتها البحث عن
جرح حزن صغير ، ولا بكل ما أتوته عناصر الكون من تساؤلات ، فهي الى جانب أنها محاولات
تفرضا من الخارج لتلائم لا أكثر بين أسلوبى حياتها . هي خوف لا شعورى من الاكتمال
والاحساس بالفرقة . ترسيب من مرحلة ما قبل السفر ، حتى لا تتأججا بالهبوط ، فهو من
باب ذر الرماد في الميئون . ومع أن كل فقرات القصيدة مليئة بمشاعر الملل والأحزان
وغيرها الا أنها بكل هذه الحملقة وهذه المواجهة ، وبإثارة الحوار مع مظاهر الكون تقوم
بعملية المواجهة مع النفس ، فيتسرب شعور الاطمئنان الى أعماق النفس فتستريح ، وتصيح
الراحة النفسية مركزا هاما بعد ذلك .

راجع القصيدة ج ٢ ص ٣٠٢ .

وفيهما تخدر الأحاسيس ، ويضمحل الوعي ، وينسرب اللاشعور ،
وتتمكن هي بنظرتها من على البعد من تتبع مسار النفس ، ومنطلقات
الشعور ، فتجسم الوعي ، وتصور الفراغ ، وأحاسيس تنمو في الفراغ .
تحس بها وهي تملأ عليها حياتها ، وكل ما يحبط بها في لحظات الانتشاء .

كان ليسل ، كانت الأنجم لفزا لا يحل
كان في روعي شيء صاغه الصمت الممل
كان في حسي تخدير ووعي مضطرب
كان في الليل جود لا يطاق
كانت الظلمة أسراراً تراق
كنت وحدي لم يكن يتبع خطوي غير ظل
أنا وحدي ، أنا والليل الشتائي .. وظل
لم أكن أحلم لكن كان في عيني شيء
لم أكن أسمع لكن كان في روعي ضوء
لم أكن أبكي ولكن كان في نفسي نوء
مر بي ذلك شيء لا يعد

بعض شيء ما له قبيل وبعد
ربما كان خيالا صاغه فكري وليل
وتلفت ولكن لم أقابل غير ظلي

وتسمر فتصور نأيات الأحاسيس ، وتيارات الشعور ، وامتلأت
الشعور ، مجسمة في الصوت المرن ، والضوء الحاطف ، وفرحة الفجر
المطل ، وقطرة الكأس الروية ، ويد الطفل التي باركت آلام قلبها ،
وحملت تحاياها إليه .

آتراء كان أكلوبة أحسائي المفصل
أو ما كنت أنا وحدي مع الليل وظلي ؟ (٣٠)

ولكنها مع هذا التساؤل ، وهذا الخيال تعود الى طبيعتها الأولى ،
وتأخذ أحاسيسها في الانطلاق .

وفي « الوصول » من قرارة الموجة - مع أنها من القصائد المتأخرة
التي نظمها في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٥١ تنعطف بحسب الى
داخل النفس بعدما طال التعرّب عنها في فيافي الوجود ، وهجير الواقع ،
فتستكشف عوالم مطمئنة ، وتمس مناطق الإبداع ، وتجيد التصوير عن

ترسبات الماضي ، ودوافع العودة بروح راضية ، وتقوم بدور المصالحة لهذه النفس .

ساحب نفسي في ارتعاش ظلالها تحيا عصور
ملأى بالوان الخيال
وهناك في أحضانها ألقى الجمال
وعولما نجمة الاشراق مسكرة المطور
وهناك كم لون ترسب في كؤوس الذكريات
كم قصة نامت وغطت سرها خلف الشعور
كم خبطة من طيف حب عاش حيناً ثم مات
كم نفخة في ذات صيف ، عندما كان المساء
متاثلاً نعان ، في بعض القرى
وأنا اغنيها وارقب في ارتقاء
ظل النخيل على الترى (٣١)

وفي أول الطريق من قرارة الموجة - تتحدث عن أحاسيسها كأنثى ، وعن مخاوفها من المستقبل . ومن دوامات داخلها الرهيب ، وعن حاجتها الى الأمان في حماية الرجل ، وعن الرجل الذي تصفى اليه ، وتبوح له ، وتتمنى عليه أن يعيش في ظل فكرة تحجبنا عن عيون السنين :

هنالك ترصدنا نجمة من هوانا الرقيق
تهد يديها لترشدنا لكان صحيح ..
وراء الجراح
ولسع الرياح
بعينا وراء كهوف الأنين
هنالك يبدا كل طريق (٣٢)

وفي « طريق حبي » من شجرة القمر - تعود الى أحاسيسها الأولى ، فكانها ما خرجت بعد من أجواء « عاشقة الليل » رغم الفاصل الزمني الممتد بامتداد أربعة عشر عاماً ، فهي تنظر اليه - الى الطريق - وتقوم منحنياته ، وأبعاده ، وتعطي تقديرها الشعري ، ومع أن هذا الطريق .

قرى سربلتها الظنون ومد فضاء مرعب
وتأوى الشكوك إليها ، ويسكن نقر عجيب
وتصرخ أسئلتي في رباه ، وما من مجيب (٣٣)

(٣٢) ج ٢ ص ٢٣٠ .

(٣١) ج ٢ ص ٣٦٩ .

(٣٣) ج ٢ ص ٤٥٥ .

الا أن النظرة إليها كانت واضحة ، واعية ، صادرة عن جانبها المشرق الهادئ ، غير المتوتر .

وفي « تلج ونار » من شجرة القمر - تقوم حواء التي هي نارية بمناقشة عقلانية مع آدم الذي هو مثل الثلج ، وتفصح ما رمزت إليه ، وكنت عنه في كبرياء (٣٤)

ان انا كاشفتك ، ان عريت رؤى حبي
وزوايا حافلة باللهفة .. في قلبي .
فستغيب مني ، سوف تشور على ذنبي
وسينبت ثأنيك أشواكا في دوبي
واذا مارحت تؤنبي ، هل انسحب ؟
هل يقبل تلج عتابك قلبي الملتهب ؟
أترى أتقبل ؟ لا أغضب ؟ لا أضطرب ؟
لا ! بل سأتور عليك ... سيأكلني القصب (٣٥)

وهي كلها مشاعر تنطلق عن جانبها المشرق . الهادئ غير المتوتر .
وعن الجانب الثاني ، جانب التشاؤم ، والتوجس ، والاحساس بأن
في الكمال بداية الأفول ، وفي الوصول بداية الانحدار نجد قصائده
طريق العودة - الحبيبة - لنفترق - الزائر الذي لم يجرى - الشخص
الثاني - لعنة الزمن .

واذا كانت في « مر القطار » من شظايا ورماد - تترقب وصوله .
وتسأل الليل الشرود عنه . ومتى يعود ؟ ومتى يجرى به القطار ؟ فما ذلك
الا لأنه لم يجرى . وهي تؤثر ألا يجرى ، ففي المجيء بداية الوصول ، وفي
الوصول بداية الانحدار . والانحدار هو طريق العودة ، وطريق العودة هو
طريق الملل ، وطريق الملل هو ما يستهلك روحها . وأحاسيسها الملتهبة .

لماذا نعود ؟

أليس هناك مكان وراء الوجود

نظل اليه نسير

ولا نستطيع الوصول ؟

مكان بعيد يقود اليه طريق طويل

يظل يسير يسير

ولا ينتهي ، ليس منه قفول

(٣٥) ج ٢ ص ٤٨٧ .

(٣٤) ص ١٣٦ من هذا البحث .

هناك لا يتكرر مشهد هذا الجدار
ولا شكل هذا الرواق
ولا يرسل النهر في ملل نعمة لا تطلق
نصيخ لها في احتقاد
لأن الطريق طريق الرجوع
لأننا بلغنا نهاية درب الروح
وأصبح لابد من أن نلوق الجراح
ونحن نسير ونقطع درب الرجوع
ونذرعه بالنموذج (٣٦)

ولذا كان عليها أن تلجأ إلى الحلم ، فالحلم هو ما يستنقذ روحها
من هذه الأحاسيس ، ويهيئ لها المسير إلى مكان وراء الوجود ، تظل إليه
تسير ، ولا تستطيع الوصول .

وحلمها في هذه المرحلة كان حول الزائر الذي لم يجرى ، وهو
لكونه لم يجرى أقوى من الحاضرين ، فهو لا يزال مانثا منها الوجدان
والأحاسيس . ولو أنه جاء لكان قد أصبح كالآخرين .

ولو كنت جئت .. وكنا جلسنا مع الآخرين
ودار الحديث دوائر وأنشعب الأصناف
أما كنت تصبح كالحاضرين وكان المساء
يمر ونحن نقلب أعيننا .. حائرين
ونسأل حتى فراغ الكراسي
عن القائمين وراء الأمسي
ونصرخ أن لنا بينهم زائرا لم يجرى ؟
ولو جئت يوما - وما ذلت أوثر ألا تجيء -
جف عير الفراغ الملون في ذكرياتي
وقص جناح التخييل واكتابت أغنياتي
وأمسكت في راحتي حطام رجائي البريء
وادركت أنني أحبك حلميا
وما دمت قد جئت لحما وعظما
سأحلم بالزائر المستحيل الذي لم يجرى (٣٧)

فاذا جاء أخذ طبيعة الشخص الثاني المتشبه من :

(٣٦) نفسه ج ٢ ص ٢٥٨ - نفس الشاعر والأحاسيس صبتها في قصيدتها الغيبية

ج ٢ ص ٣٦١ من قراءة الوجبة .

(٣٧) ج ٢ ص ٣٣٠ .

..... ، من اصعاق شهور التيه المظنورة
حالكه دقاتك تلك الأيام الجانية للغرور
وترسب في عينيه تافلها ورؤاها المنعورة

والمندمج مع الشخص الأول ، ولذا فهي تتنكر له رغم الفرحة العابرة
لمجرد رؤياه ، وتكاد لا تعرفه ، لقد غير منه أمران : مجيئه بلحمه وعظمه ،
وتقلب الزمن ، وسدى حاولت أن تفصل بين الضدين : بين الشخص
الأول الآتي من منطقة الأحلام ، والشخص الثاني الآتي من منطقة الواقع
ليفسد عليها طبيعة الشخص الأول :

وهناك على الوجه الحساس العي الصمت أوى ظلين
ومكان الواحد في عينيك المرهقين أحس اثنين
ويقابلني الشخصان معا وسدى أرجو فصل الضدين

وساسأل عما خلفه لي عامان

من وجهك ، والردجين الشخص الثاني

وسيسكن هذا الشخص الثاني الأحق حتى في السمات
سيمد برودته في رقة صوتك ، في لبن النبرات
وسيرمقني في خبث ، مختبأ حتى خلف الكلمات

ولكن أشكو هذا المخلوق الشيطاني

والأول فيك محته يد الشخص الثاني ؟ (٣٨)

وتستمر فتضرب على الوتر المتوجس الخائف ، النافر من الواقع
المتشئ ، وتعلل ذلك الاحساس بالزمن ، الذي رأيناه منذ قليل وقد
تجسد في الشخص الثاني ورؤاه المنعورة ، وأفسد عليها صورة الشخص
الآتي من منطقة الأحلام ، وتجسم الاحساس هذا في السمكة الميتة التي
تأخذ فتكبر وتكبر ، وتفسد على من ينعكس على استغراقها البهم لون
العشاق - لقامعها المنتظر ، في قصيدتها لعنة الزمن .

ولقد هيات لها - أئ للسمكة - الجو المناسب لأن تنمو وتكبر ،
لا كما تلعي هي في مقدمة قرارة الموجة (٣٩) من أنها هيات الجو المناسب
للقياء الحبيبين ، فالغروب بلونه الدموي ، والأفق بكأبته . المجروحة
والأشباح الغامضة اللون تجوس الظلمة في الآفاق .

والنهر ظنون مسودا

والرياح مراوح تكسرا

والفلسفة ارض جرداء

تمضتها الظلمة في استغراق

وغيرها لا تهيب الجو المناسب للحبيين ، بقدر ما تهيب الجو المناسب
للجنة الطافية على النهر ، لأن تكبر وتكبر وترهب وتخيف ، وتصير نذير
فراق ، وذلك بمعادلة التهيئين في القصيدة . وموازنة عوامل اللقاء ،
ونذر الفراق .

وإذا كانت أحاسيس اللقاء قد سيطرت في لحظة صفاء بعد طول
المكابدة والمجالة ، ونسيان أزما ت النفس ، ومظاهر الغروب فجعلتها
تنطق بقولها :

وهجسنا شيئا متفعلا

في قلبينا ، شيئا تملا

يلتفت عاطفة بعد جمود سنين مرت في استغراق :

وانجست أشواق وسنى

من أعيننا لونا .. لونا

وتحرك في دمننا معنى

نارى الشوق صد تواق

وسدى حاولنا أن نسكته فهو صد مرح ، تواق

وسدى نظمه في الأعماق

فانها سرعان ما عادت الى الوعي ، وسيطرت عليها أحاسيس
الخوف ، وتوترات الذات ، فلمحت جثة السمكة ، ولفتت نظره اليها ،
وأصرت على ذلك حتى ملأت قلبه بالخوف والرعب .

وصرخت : رفيقى ! أين نسرى ؟

لنعد ، فاجئة همس نذير

أرسلها عملاق .. شرير

أنذار أسى ودليل فراق

فاجاب رفيقى : « نحن هنا يحرسنا الحب فإى فراق ؟ » .

وغرقنا في صمت براق

ومشينا لكن الحركة

ظلمت تبعدنا ، والسمكة

تكبر تكبر حتى عادت في حضن الموجة كالعلاق (٤٠) .
وما قالت الشاعرة بأسلوب الإيحاء والرمز قالت بأسلوب الصراحة
والوضوح .
وفي قصيدتها « لنفترق » من قرارة الموجة . تطلب الفراق قبل أن
يسيطر الملل فتتكشف العيوب .

فعما قليل يطل الصباح ويغبو القمر
ونلمح في الضوء ما رسمته أكف الصجر
على جبهتنا
وفي شفقتنا
وندرك أن الشعور الرقيق
مضى ساخرا وطواه القدر
إنها في كل القصائد المتفاعلة مع هذا الجانب المتوجس الحائف عنصر
نشط في إثارة المشاعر ، وافتعال الأجواء ، وملء أحاسيس المحب بمشاعر
الحزن ، والخوف ، وإرتعاش الأكف ، ولها قدرة عجيبة على ذلك .

لنفترق الآن ، اسمع صوتا وراء النخيل
دهيبا أجش الرنين يذكرني بالرحيل
وأشعر كفيك ترتعشان كأنك تغطي
شعورك مثل وتعبس صرخة حزن وخوف
لم الارتجاف ؟
وفيم نخاف ؟

السنا سندوك عما قليل
بان الغرام غمامة صيف (٤١)

ولا يخفى ما في الأبيات من إيحاء مقصود ، وعدوى غير مقصورة .
ولا ينتهي الاستبطان عند هذا الحد ، وإنما تقوم بتصيد بعض من
مواجس النفس ، وتوفر عليها لتبدع في تشخيصها ، والدخول بها إلى
منطقة التحليل والوعي ، وذلك في قصائدها المتميزة : الانعوان - جنازة
المرح - وجوه ومرأيا .

(٤٠) راجع القصيدة ج ٢ ص ٢٤٢ .

(٤١) راجع القصيدة ج ٢ ص ٢٨٢ في قرارة الموجة .

« فالأفعوان » من شظايا ورماد - كما تقول هي - تجسيم للاحاساس الخفى الذى يعترينا أحيانا بأن قوة مجهولة جبارة ، تطاردنا مطاردة نفسية ملحة ، وكثيرا ما تكون هذه القوة مجموعة من الذكريات المحزنة . أو هي الندم ، أو عادة نمقتها فى سلوكنا الخارجى ، أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطع نسيانها ، أو هي النفس بما لها من رغبات . وما فيها من ضعف وشروء ، أو أى شيء آخر ، فالأمر متوقف على ذاتية القارئ ، وليس يعنيه أن أعين « أفعوانى » أنا ، فذلك أمر ثانوى ، وإنما المهم أن هذا الأفعوان يطاردنا باستمرار ، وسدى نتهرب منه ، حتى اذا لدنا باللابيرنت Labyrinth ، وهو تيه معقد المسالك يدخله المرء فلا يملك مفادته لالتواء طرقه ، وكثرة أبوابه ، حتى اذا استعملنا طريقة الإيحاء الذاتى كما صنعت أنا فى القصيدة :

انه لن يجرى

لن يجرى وان عبر المستحيل

أبدا لن يجرى

فالنتيجة الحتمية أنه يجرى أخيرا . وسرعان ما نصرح « انه جاء (٤٢)

هكذا كتبت فى مقدمة شظايا ورماد ، ولست أدري لماذا يذكرنى هذا الأفعوان الخفى المطارد بحزن دنشواى لصالح الدين عبد الصبور . وهو يمشى الى الأكوخ تنين له ألف ذراع فى كل دهليز ذراع - رغم تباین الصورتين بتباين الاستبطان ، وتصوير الحدث من الخارج ليصل بدوره الى الاستبطان .

الآن كليهما أفعوان ، وكليهما يطارد ضحاياه فلا يترك لضحاياه ملجأ أو أمانا ؟

ان الشاعرة لتبدع فى « الأفعوان » وتستخدم لذلك وسائل : القلق ، والحيرة ، وصمود الأفعوان وفضاعته ، من أول سطر فى الأفعوان :

أين أمشى ؟ مللت الدروب

وشمت المروج

والهو الخفى اللجوج

لم يزل يقتفى خطواتى ، فاين الهروب ؟ (٤٣) .

(٤٢) ج ٢ ص ٢٤ من مقدمة شظايا ورماد . وراجع القصيدة فى ص ٧٥ .

(٤٣) نفسه ص ٧٥ .

وتستمر فتوضع المطاردة ، والالحاح ، والسيطرة فى كل مكان .

• وجنازة المرح ، من شظايا ورماد - ان صح أن يكون عندها للمرح جنازة تجسيم آخر للمرح آخر من دلائج الذات ، وما أسرع أن جعلت منه - أى من المرح - قتيلا « كاوزيريس » ، بدمية قاتل أشبه ما يكون بـ « ست » هو الحزن ، لينسجم بذلك مع قتله للمرح ، كما جعلت من نفسها « ايزيس » تبت الحياة فيه ، ولكن هيهات ، فكل الأعياب السحرية ، ابتداء من اغلاق النوافذ ، واسدال الستائر ، وإشاعة الظلمة ، وطرد الرياح ، وإشعاع الأنجم الحاقدة ، وإحاطة القتل بمشاعر الحب - لن تعيد اليه الحياة ، لأن القتل - أصلا - كان يفتقد عندها الحياة قبل أن يجهز عليه القاتل ، ولذا فهي تهينى لدفنه حين يأتى الظلام ، تمشى أطياف البسمات الحزينة والضحكات ، وشهقات التذكر فى جنازته .

وفى آخر الموكب المترنج وجه يشيعه فى ازدوا .

وفى آخر الموكب المترنج وجه يشيعه فى برود (٤٤)

وهو وجه الحزن القاتل .

وهكذا تبدع فى تشخيص ما تنائر من هواجس وأحاسيس . ولكن هل استطاعت بكل هذا أن تسير أغوار النفس ، وأن تجوس خلال الزوايا والمهايز ؟ - نفس السؤال الذى بلغنا به هذه الفقرة من قبل !! يبدو أن ذلك ليس باليسير ، فكل ما وصلت اليه لا يزيد عما تصل اليه عند وقوفها أمام مرآة ، وهل يستطيع من يقف أمام مرآة أن يلمس جوانب النفس ، أو يعانق الذات ؟ !!

ان المرأة مهما صقلت لا تعطى أكثر من الوهم ، وهذا هو سر ضيقها بها ، وثورتها عليها ، وتحطيمها لها ، ومن سخرية التحطيم أن المرأة عادت مرايا ، وأن كل مرآة من المرايا عادات وعليها صورة من الكيان المسوخ الذى لا تستطيع فيه أن تعانق الذات ، أو تسير أغوار النفس . نرى كل هذا واضحا فى قصيدتها « وجوه ومرايا » من شظايا ورماد :

فى صفاء المرأة حققت فى طيب	فى طويلا والشك فى مقلتيها
كائن شاحب يحلق فى وجه	هى مثل محيرا مطويا
هذه هذه أنا ليس من شك	فلم لا اسمها يبيديا ؟
لم لا أستطيع أن ألس الدنا	ت ؟ وامحو تحرقى الأبيديا ؟

ق عميق فلا اعانق ذاتي
ليس الا برودة المرأة
عن مشال مشوه للحياة
فإذا غبت غاب في الظلمات
ه كفاء هزا بنار اسايا
آة فوق الثرى وعادت شظايا
الف وجه تطل منها الضحايا
لم كيف المرأة عادت مرايا (٤٥)

ثم ماذا ! أمد كفي في شمو
صلمة صلمة تمزق روعي
الزجاج الجبار شف ولكن
عن كيان رسمته أنا وحدي
الكيان المسوخ ها أنا ابحو
ضربة من يدي تعظمت المر
ليتني كنت صنتها عاد وجهي
ليتني كنت صنتها ليتني أع

٢ - تنويعات على نغم التجربة :

والتجربة هي تجربة الحب ، وكان معينها ما يزال فياضا ، فأغلب
قصائدها على مستوى المرحلة كتبت في سنتي ١٩٤٨ و ١٩٤٩ ، فهي لم
يمر عليها سوى سنوات قلائل .

والنفس الانسانية عجيبة في تناقضاتها ومعطياتها ، والشاعرة
صادقة معطاءة ، ولذا ظفرت المرحلة بفيض من قصائد التجربة ، تعددت
فيها الأساليب واضحة ورامزة ، وتنوعت الموسيقى ، وتناولت النفس بما
فيها من مشاعر وأحاسيس ، في كيانات مستقلة محكمة الحلق والابداع .
وكنا قد رأينا في المرحلة السابقة - مرحلة التعبير عن التجربة -
كيف تناولت الشاعرة التجربة ، وكيف مرت بما يشبه النقاة قبل أن
تسيطر عليها أحاسيس الرومانتيكية الخالصة فتكون لها المخرج والسلوان ،
وكيف كان عليها لتتخلص من المأساة أن تحطم التمثال الذي كان قد حطمها
بالفعل ، وأن تتور على كل ما يذكرها به ، وأن تسلم بالواقع الجديد الدال
على أن اخفاقها في الحب هو اخفاق في القدرة على المرونة والتلاؤم والتكيف
مع أول احتكاك لها بالحياة ، ولقد فعلت ، وما قصيدتها « السفر »
و « في وادي الحياة » في عاشقة الليل الا تعبير عن أحاسيس الواقع
الجديد ، واستلام حزين يأس له (٤٦) .

ولكن هل تسكن كل هذا من القضاء على أحاسيس التجربة ،
وانفعالاتها المتناقضة ؟

ان النفس البشرية لأعمق من هذا وأخطر ، كل ما في الأمر أن
الشاعرة تناولت التجربة في مرحلتها الثانية بأعصاب هادئة ، وحاولت

(٤٥) ج ٢ ص ١٦٢ وما بعدها .

(٤٦) راجع ص ٩٩ وما بعدها من هذه الدراسة .

وصفها وتقييمها ، وإن كان ذلك ليس دائما ، فكثيرا ما تعرضت لاندفاعات
النفوس ، وتيارات الشعور .

وما دعنا أمام قصائده غنائية ، كتبت في فترات متلاحقة ، وعبرت
عن مشاعر متدافعة ، وربما متنافرة فأننا لن نستطيع دراستها بحسب
ترتيبها الزمني ، ففي الترتيب الزمني تحكم ، ومجافاة للشعور ، الذي
لا يعترف بالمنطق ، ولا يسترشد بالتروى وكل ما نستطيعه هو أن تجمع
القصائد المتجانسة والمتدافعة من أجواء شعورية متشابهة لتحكي جانباً
من خبايا النفس ، ولذا فإن التناول في هذه المرحلة سيأخذ أشكالا ثلاثة :
تقويم عقلاني للتجربة ، وتيار شعوري يتدافع بعيدا عن مجرى العقل ،
وأساليب سيطرته ، وأبعاد رؤاه ، واندفاع وجداني لا قدرة لها على
السيطرة عليه ، أو التحكم فيه . أي سيتناول قوى النفس بمظاهرها
الثلاثة : الإدراك ، والوجدان ، والنزوع .

فالتقويم العقلاني للتجربة سيتناول قصائده : تواريخ قديمة
وجديدة - رماد - يحكي أن حفارين - الحيط المشدود في شجرة السرو -
سخرية الرماد - حصاد المصادفات - السلم النهار .

والتيار الشعوري سيتناول قصائده : عندما قتلت حبي - عندما
انبعث الماضي - ساعة الذكرى - ذكريات .

والاندفاع الوجداني سيتناول قصائده : بقايا - أغنية للحياة -
صائدة الماضي - خائفة - أول الطريق ولنا مع كل شكل من هذه
الأشكال وقفة .

(١) التقويم العقلاني للتجربة :

وهو مرتبط بواقع التجربة ، وواقع التجربة ما يزال يقطر مرارة ،
فهو ينطلق من منطقة ممتعة من مناطق الشعور ، ولذا كانت إيقاعات
أنغامه ، ومعاجم ألفاظه ، وتلاوين صوره متسمة بالحدة والكابة والعبوس .
وقد تخفف حدة الاعتماد لهذا التقويم العقلاني إذا خرج الى شيء من سرحات
الخيال .

ولقد فتحت الشاعرة ملف التجربة ، وما لها ما انتهت اليه ، ولذا
بدأت بـ « تواريخ قديمة وجديدة » من شطأيا ورماد .

نسر كان أمس ومات منذ بضع مئات السنين
مسحت ذكره السنوات وطسوته مع الليتين

وقدمت في القصيدة تقريراً كاملاً عن ملف الضياع ، وعن الأمس الذي كان ومات ، فهي تصور الأمس في حالة موات . وفي أول الملف هذا المضارع المقترون سلام الأمر ، لنسر ، بما يحمل من مشاعر اليأس ، ويهيئ لتصوير جو الضياع ، ويدفع بأحاسيس كامنة وراء شاعر الاحباط ، فتتوارد اللفاظ المعتمة ، كان ، ومات ، ومسحت ذكره السنوات ، وطوته مع الميتين ، وغيرها وغيرها ، كما تتوارد الأفعال المتحركة للبحث عن الأمس الميت ، بحثنا ، واستعرنا ، وأهينا ، وكم شققنا ، وراينا ، وسألنا ، ورجعنا ، ومع كل فعل يبدأ تحرك ينتهي باحباط . كما تتوارد الصور الرهيبة المليئة بمشاعر الغيظ ، واليأس والحسرة .

كم شققنا هناك الظلام	وعبرنا سكون الركود
ونبشنا ركام العظام	لم نجد شيئاً المفقود
ورائنا هناك جباه	لا ترى فهي عيها
وعيوننا طوتها الحياه	صمتت فهي خرسة
ورائنا رفات قلوب	خطتها يد الذكريات
وسلدي حاولت أن تؤوب	معنا فهي .. فهي رفات

الى غير ذلك من الصور المكتتبه التي وصفت بها الأمس في حالة موات ، ومع أن آخر القصيدة يسجل تغلبها على الأمس ، وقدرتها على البدء .

وغدا ينبت العمر فوق جرح الزمان الأليم (٤٧)
 إلا أن جوها معتم ، شديد الاعتماد .

وإذا كانت « تواريخ قديمة وجديدة » تقريراً عن الضياع ، وحملقة فيه ، وتجسيماً له في حالة موات ، فإن « رماد » من شظايا ورماد ، تقرير عن الضياع ، وحملقة فيه ، وتجسيم له كذلك ، ولكن كعاض يتخلق في مكان ، ولن يستطاع الوصول الى المكان ، وكيف يستطاع ذلك ، وهي تقوم بتصوير الشحوب ، وبمعالم الفناء ، وبتشخيص الأشباح ، وهي تطرد عن الأسوار ، والغرف ، والجدران ، والأبواب المسوحة الأسماء ، كما تقوم بتصوير الذهول ، وشحوب الحراب ، وبلغف كان وانقضى الذي يملأ المكان ، وبالأشباح الواجبة ، تلتقي في المساء البارد .

تنظّر في تقطيعه مساهمه في صورة من غيبه

فهى تصوير لمحاولات ايجابية يائسة ، فكلها حركة يائسة و حياة •
 كذلك تختلف « رماد » بتسجيل انشغال الزمان والاخرين ،
 ولا مبالاةهم عن المأساة ، وهو مما يزيد من ضراوة المأساة ، وبأسلوب
 النذب ، والصراخ ، واللطم ، والرثاء ، وتسجيل كل معانى الحرمان •

اهكذا دامت علينا الحياه	لم تبق منا صدى
لم تبق الا النديم الأسودا	وصوت واخيتناه
اهكذا لم يبق الا الرماد	فى الموقف الدابل ؟
اليس من كوكبنا الأقل	ايماضة تستعاد ؟
اليس عنا نبا أو نشيد	أو همسة واحده ؟
الم تعد قصتنا البائسه	توقظ عرقبا جديدا ؟
الم يعد قط لنا من مكان	فى القصة الجاربه ؟
اليس فى كاساتنا الخالية	شئ يعم الزمان ؟ (٤٨)

وكلمات الأبيات ، وموسيقاها ، وأساليب الندبة ، والاستفهام
 اغنتنا عن القيام بأحصاء معانى القهر والحرمان •

وعن خلف الضياع ، ومن زوايا الشعور المعتم تقوم أيضا بوصف
 المعاناة ، ولكن بأسلوب التجسيد والرمز فتناول الأسى ، والحب
 والذكريات فى « يحكى أن حفارين » من قرارة الموجة ، وهى قصيدة
 رازمة محيرة ، ولكن يبدو أن مفتاحها فى هذين البيتين من « رماد » •

ونحن ما زلنا نجر الحنين	والأمس والذكريات
أقبادنا مثقلة بالحياة	ونحن فى اليقين (٤٩)

فالتناقض بين الشعور الحى ، والواقع الميت تناقض دراماتيكى
 يتجسس طريق الاندفاع ، ومسائل التعبير فلا يجد الا اللحم ، والرمز
 وأجواء الغموض ، وضباب الانفعال ، وكلها قد تحقق فى « يحكى أن
 حفارين » •

بل ان فى « يحكى أن حفارين » زيادة على هذا سمات دراما سوداء
 فيها : الحركة ، والانفعال ، والتناقض ، والمعادل وانتهاء المؤلة . وفيها
 كذلك الترجمة عن واقع الضياع • فالحركة تتمثل فى الزمان العادى الذى
 يسير يجر الحياة ، لا الأمس الميت ، أو الزمن المبهوت فى « توارىخ قديمة
 وجديدة » و « رماد » وإن كانت النتيجة بشئ من التأمل كما هى فى

القصيدتين السابقتين واحدة ، فالزمان يسير ويترك المحبين يحفران ،
حيث خلفت العربات أثرا من خطى العجلات لعلهما يصلان ، ولكن هيهات !!
كما تتمثل الحركة ، ويتمثل معها الانفعال في عملية الحفر ، والبحث
عما أضاعا ، وما أضاعا سوى الحب ، فهنا واقع حي ، وتحرك وإيجاب ،
لأنهما بشخصيهما يحفران ، يبحثان ، لا أشباح تدفع عن الأبواب والجلودان
في « رماد » . ولكن أى واقع وأى إيجاب ؟ انهما قد أضاعا الغدا كما
رأى « الرجل الميت الحي الشارد المفردا » . وتبقى الأمس والميتان !!
والتناقض يتمثل في المفارقة الرهيبة بين ذلك الحي خلف التراب
ينتظر في أسمى وعذا بـ .

أن يطل شروق
أن يرانا أخيرا بأعيننا الكاويه
نعبّر الهاوية
لتعيد اليه الشباب
ذلك الحي في الظلمات

والحي في الظلمات هذا ، وخلف التراب هو الحب المجرد ، هو
المعنى والرمز . فالتناقض - كما قلنا - يتمثل في المفارقة بين ذلك الحي
خلف التراث ، وبين حالة الموت التى انتهت إليها المحبان .

أه لو لم تمت في يدينا العروق
لتعيد اليه الحياة

والمعادل في تلك الأحاسيس المقيظة التى تتمنى فيها أن تتشفي فيه
حينما تموت هي ، وتتركه يحفر ليبعث عن الحب ، في عروق الثرى ،
في ركام الجليد ، ويمر الزمان وهو ما يزال يحفر ولكن في عروق الحبيب .
والنهاية المؤلة حينما تدب الحرارة في الجسد الجامد ، جسد الرجل
الحي في قبره البارد ، فيرى تحت اللبى ميتان .

جامدان كلوح جليد
ويمر الزمان العنيد
بهما من جديد
فيرى فيهما صاحبين
طالما حفرا في التراب
حفرا في الضباب

ربما حفرأ في شجوب الحريف
أو عبوس الشتاء القفيف
طالما شوهلما يحفران
يحفران ، يظللان في لهفة يحفران
وهما الآن ، فوق الثرى ميتان (٥٠)

وعلى ذكر الأحاسيس المضيئة التي تتمنى فيها أن تتشفي فيه ، أو كما قلنا المعادل لهذه الأحاسيس ، والنهاية المؤلمة ، يأتي دور « الخيط المشدود في شجرة السرو » من شظايا ورماد ، وهي قصيدة تقول فيها : انني حاولت رسم صورة شعرية للإنفعالات والحواطر ، التي اعترت شابا فوجيء بنبا موت حبيبته . وسيلاحظ أن القصيدة العاطفية في هذه القصيدة ثانوية الأهمية بالنسبة للخيط المشدود في الشجرة ، وما كان له من صلة وثيقة بشروء الشاب المصدوم ، وفي حالة انهذيان الداخل التي اعترته . فقصيدة القصيدة تعتمد على الحالة التي تعترى انسانا يتلقى نبأ مثيرا فاجعا لا يتوقعه ، فهو اذ ذاك يصاب بشروء كبير عميق ، ويبدو أنه لم يسمع النبا ، وبتلفت حوله فتعلق عيناه بأول شيء تافه تصادفاته ، فيفرق في التفكير فيه . وقد كان الشيء التافه في هذه القصيدة هو الخيط ، كان مشدودا في شجرة سرو تقوم عند الباب ، فانشغل العقل المصدوم بالتفكير فيه ، وبقي منشغلا حتى عاد اليه وعيه ، وأدرك فداحة المأساة التي نزلت به (٥١) .

والدراسة ترى أن الشاب المصدوم في القصيدة هو ، وأن الحبيبة التي ماتت هي ، وأن القصيدة بانفعالاتها المحتدمة ، وأصواتها المتداخلة هي من منطلقات النفس ، ورواسب الشعور . فهي معادل لأحاسيس مرهقة ، وأعصاب متعبة ، وأمنية تجيش في النفس أن تراه في هذا الموقف المصيب ، فتتشفي فيه ، وتقتص منه ، وبخاصة وأن الفقرة الأولى من القصيدة تدل على أنها كذلك فهي :

قصة حدثني صوت بها ثم اضمحلا
وتلاشت في الدياجي شفتاه

ولا يكون الصوت كذلك ، وبهذه المواصفات الا وهو منبعث من منطلقات النفس ، ومن رواسب الشعور .

والفقرة الثانية تحكى بالتفصيل .

قصة الحب الذى يحسبه قلبك ماتا
وهو ما زال انفجارا وحياة
وغدا يعصرك الشوق اليا
وتنادينى فتصبي ،
تضغط الذكري على صدرك عينا
من جنون ، ثم لا تلمس شيئا
أى شئ ، جلم لفظ رقيق
أى شئ ، ويناديك الطريق
فتفريق
ويراك الليل فى الدرب وحيدا
تسال الأمل البعيد
أن يعودا
ويراك الشارع الخالم والظلم ، تسير
لون عينيك انفعال وجبور
وعلى وجهك حب وشعور
كل ما فى عمق أعماقك مرسوم هناك
وأنا نفسى أراك
من مكاني الداكن الساجى البعيد
وأرى الحلم السعيد
خلف عينيك ينادينى كسيرا
... وترى البيت اخيرا
بيتنا ، حيث التقينا
عندما كان هوأنا ذلك العقل الغريزا
لونه فى شفقتنا
وارتعاشات صباه فى يديننا

والفقرة لا تحتاج الى تعليق ، فقصة الحب ، والشوق ، والحلمان
والوحدة ، والانكسار ، ورؤيتها أياه من مكانها الساجى البعيد - هى
معادل لكل أبعاد القصة .
والفقرة السادسة :

ثم ها أنت هنا ، دون حراك
متعبا ، توشك أن تنهار فى أرض المر

انه كل بقايا حيك النلوى الكتيب

هي قمة التشفي ، وقمة الرثاء .

وبهذا تمثل « يحكى أن حمارين ، و » الحيط المشدود فى شجرة السرو » ما قامتا بتمثيله « توارىخ قديمة » و « رباد » بل وتزيده ان عليهما حكاية التشفى والانتقام ، ولكن بأسلوب الحكاية والرمز ، وبالتجسيد ، والتناقض ، والصراع ، والنهاية المؤلمة - وكلها أى القصائد الأربعة تنبعث من زوايا الشعور المعتم ، وتساعد فى نفس الوقت على تفريغ الشحنات المتراكمة ، وتدفع بالنفس بعد عملية التفريغ هذه الى زوايا أقل عتمة .

وعن هذه الزوايا الأقل عتمة تتدافع قصائد : الباحة عن الغد ،
وعروق خامدة ، وغرباء ، والأعمداء ، وصخرية الرماد ، وحصاد
المصادفات ، والسلم المنهار .

وهي قصائد وإن كانت تختلف في اتجاهاتها عن القصائد الأربعة
الأنفة الذكر في كونها تصور المأساة من منظور الحاضر ، والحاضر
ما يزال في بؤرة الشعور ، فهو أكثر تعرضاً للضوء ، إلا أنها ما تزال
في دائرة التقويم العقلاني للتجربة التي ما زلنا بصدها حتى الآن .

وعن منظور الحاضر هذا أخذت تحلم ببعض الذكريات ، وتقلّسف مدلولها ، وتقلّبها على وجوهها ، وتصور حولها - وهذه واحدة - كما أخذت في تصوير الواقع - وهذه واحدة ثانية - ثم قامت بافتراض - وهذه ثالثة - ووصلت الى نتيجة ، وبهذا نكون قد توصلنا الى الخيط الذي يجمع بين ما في هذه القصائد من انفعالات ، وعرفنا جوانب هذه الزوايا .

فمن الجانب الأول ، جانب الحلم من منظور الحاضر - وهو ما يطلق عليه أحلام اليقظة - كانت عبارة « غدا نلتقي في » الباحثة عن الغد ، من شطأنا ورماد ، وهي عبارة كانت ، ثم قفقت مضمونها ، لأن الغد جاء .

وعملاد ضیایا

... ثم ولي ومجسات

اعبادت قرابا ؟

فأين غدا نلتقي يا حبيباً

« غدا نلتقى » ثم مات الزمان
وهل يلتقى أبدا عاشقان

وهكذا ناقشت العبارة بأسلوبها المتعقل ، وإدارتها على وجوها ،
ثم استسلمت في باقي القصيدة لتوارد الخواطر ، فأخذت تحكى عن
الماضى ، وكيف كانا ، وكيف انتهيا ، وكيف طوردا من كل ما ملكاه .
وعن الحاضر المفرق في الدما ، ويقطر سما ، وعن طنين اللفظتين
الساخرتين :

« غدا نلتقى » وتمط النغم
ويبقى غدى تأثها في الظلم
وتسخر منى
يفتش عنى (٥٢)

وعن الجانب الثانى - جانب الواقع - أخذت تحكى عن الواقع فى
« غروق خامدة » من شظايا ورماد - وكيف أصبحا بعد انهيار التجربة :
..... وهمان ، لا لونا
سراب لا شيتين ، لا معنى
لا لفظ لا ظلا

وعن مواجهة الواقع ، وما أسفرت عنه من فقدان التعاطف
والتجاوب من الآخرين ، وعن الضياع الكامل ، وعن الأحاسيس وكيف
أفرغت من كل مضمون ، وعن اللقاء البارد ، وكيف يكون .

ونلتقى ، فتسكت التجوى
وضحكة تبلو بلا جدوى
وتلتقى الكلمان أين الرغب
اصابع مية الأعصاب
وعين فارغة الأحديق
الشرق فيها أسود الأفاق
واذرع صماء كالأحجار
جلمة لولا مستها النار
ونلتقى ينقصنا شئ
شفاها ينكرها الفسود
وتكتنم الأنفاس
ينقصها الأصفس
ودعشة الشواق ؟
ليس لها أعماق
ليس لها قلب
ويلهث الفسرب
فارقهما الشوق
لم يستلق عرق
شئ وراء الروح
وليننا مجروح (٥٣)

وحول هذا المعنى الأخير تدور على التوالي قصيدتى « غرباء »
و « والأعداء » فأما « غرباء » من شظايا ورماد فهى تجسيد لواقع المأساة ،

لا وصف مجرد لها كما في « عروق خامدة » ، ولا تقويم عقلائي لحاضر
المأساة .

وكانت كذلك ، لأنها ربطت واقع المأساة بالواقع الحي لأبطال
المأساة ، وأخفت أسلوب الرجاء ، وبثت فيه مشاعر الحزن ، وأشاعت
بين الألفاظ أحاسيس الغربة ، وأجواء الاغتراب ، وأبرزت واقع الظلمة
النفسية مندمجا مع واقع الأشياء ، وجعلت من التناقض بين الأحاسيس
والأشياء ، ثم بين الأحاسيس المأخوذة والواقع المؤلم الذي تم فيه اللقاء
أجواء تسيطر عليها ظلال المأساة ، ثم انسربت من كل ذلك الى تصوير
اللقاء بظلاله الكثيفة في النصف الأخير من « غرباء » ، ويبدو كل ذلك
منذ توجهها بالرجاء الحزين الى آخر في مطلع « غرباء » .

أطفيء الشمعة واتركنا غريبين هنا
نحن جزآن من الليل فما معنى السنا ؟
يسقط الضوء على وهمين في جفن النساء
يسقط الضوء على بعض شغايا من رجاء
سميت نحن وادعوها أنا :
ملا : نحن هنا مثل الفيلة

غربة

اللقاء الباهت البارد كالיום المطير
كان قتلا لأناشيدى وقبرا لشمورى
دقت الساعة في الظلمة تسعاً ثم عشراً
وأنا من الملى أصغى وأصغى كنت حيرى
اسأل الساعة ماجلوى حبورى
إن تكن تقضى الأمسى ، أنت ادعى ،

غربة (٥٤)

الى آخر الأبيات التي صورت اللقاء الباهت البارد ، وجسدت
أحاسيس الاغتراب ، وأشاعت الركود والسلب ، وشحوب الحياة -
كما صورت وبأسلوب التضاد الواقع النفسى الحاد لأحاسيس اللقاء .

وبهذا كانت « غرباء » تجسيدا حيا لواقع اللقاء .

وأما « الأعداء » من قرارة الموجة فهي النتيجة الطبيعية لـ « غرباء » ،
بعد أن امتنفت « غرباء » تجسيد الواقع ، واضطراب المشاعر ،

وتعب المانة ، وهى تعبى عن الضيق ، وتقويم عقلانى يأخذ طبيعة
المباشرة ويعبر بوضوح عن نتيجة المانة ، ونتيجة المانة هى
كما تقول :

نحن اذن اعداء •

من عالم لا يفهم الاشواق
ولا يعنى اغنية الاحلاق
اعيننا لا تفهم النجوى
الحب فيها سيرة تروى
كان لها امس
وضممه رسم

من قرية البغضاء (٥٥)

وعن الجانب الثالث - جانب افتراض اعادة الشظايا الى الرماد ،
وبث الحياة فى الماضى الذى كان ، كانت قصيدتى « سخرية الرماد »
و « حصاد المصادفات » وكلتيهما - كما يلاحظ - ماتزال تدور حول
محور التقويم العقلانى ، ومناقشة ملف الضياع •
ففى « سخرية الرماد » من قرارة الموجة - تطرح القضية بوضوح :

لو رجعتنا غدا واراد الزمان

ان يرانا كما كنا

والتقينا فهل ينفض الميثان

خلف الواح صدرينا

وناخذ فى عرض عملية « لو رجعتنا » امام قوى الكون : الزمان ،
والقمر ، والنجوم ، والطريق ، موضحة كيف تكون المحاولات المفتعلة
لاعادة الحياة ، وتصل الى قناعة الامتناع ، لان فى الرجوع الخديعة ،
التي لن تجوز لا على النجوم ، ولا على القمر ، بل ستظفر بالاضافة الى
الصدمة المتوقعة بكثير من غمزات السخرية ، واساليب الاستهزاء •

وهناك سوف يفنى الرماد

وسيمسخر حتى القمر

من اسانا ومن امل لا يعاد

كان يوما لنا وانلثر (٥٦)

وفى « حصاد المصادفات » من قرارة الموجة - تصل الى نفس النتيجة لا بأسلوب الافتراض ، ولكن بأسلوب الوصف ، والشرح ، والقص ، والتقرير ، مستخدمة طاقات هذه الأساليب فى عملية استعراض للهوى الذى مات ، وللذكريات ، لتصل الى نفس النتيجة ، بل وتضيف الى النتيجة حياة مابعد الشظايا ، وسيطرة أجواء الرماد . ف

حينما يرقد الهوى ميتاً فو ق تراب الأيسام والأعوام
وتعود الذكرى صدى جامد الوقـ ح تعهد مغلف بالظلام
وتصوت الألوان فى القفل الجـد به فى حسرة وفى استسلام
ويلدح الفراغ أغنية الجـد ب وتطفى الفوضى على الأنعام

وحينما ... و ... عندهما

ربما يلتقى هنالك طيفا ن من الأس فى شعاب طريق
يعبران الحياة قد ضياعه لكـة الحب فى الزمان السحيق
فى بسرود يصير كل على الآ خر خابى العيون ميت العروق
لا شعور يلوح فى أعين صـه ـ غرقى فى لج صمت عميق (٥٧)

الى آخر ما فى المصادفات من حصاد متوقع .

وعن الجانب الآخر - جانب النتيجة المتوقعة كانت - الى جانب سخرية الرماد ، وحصاد المصادفات قصيدة « السلم المعيار » من قرارة الموجة ، وهى قمة ما توصلت اليه اليقظة العقلية فى مناقشات التجربة ، والوصول بها الى قناعة الانفضاض عن معاناتها اليائسة . وكان التوصل الى هذا القرار فى لحظة متفائلة ، بل وحاسمة من الوجهة الفكرية الباردة ، وفيها يبدو الاطمئنان الى القرار .

استرحنا ، كشف اللفز ومات البهم
وتلاشت حرقة الأحلام فى لون العيون
استرحنا ، هذا الشوق وواراه السكون
استراحنا نحن ، وارتاح الزمان النهم
وغدا يتهزم الماضى بعيسـا
وترى أعيننا شبيها جديـا

★★★

وافقنا وانتهى الشيء الذى خلناه حيا
 وتبقت حولنا الذكرى التى تسخر منا
 من خيالات صغيرين بلا نجم فقلنا
 ان فى وسعهما ان يمسكاه فاشربا
 لحظلة - ثم تهاوى السلم
 فى برود ، وتلاشى الحلم

سر يميننا أنت واتركنى أسرو حتى شمالا
 فمن المضحك أن نبقى هنا كالفرياء ،
 تصرخ الوحلة فى أعيننا دون انتهاء
 ويرش الصمت لقيانا برودا ومللا
 حبينا انا اضمعنا ما اضمعنا
 من زمان، فلنعد من حيث جننا (٥٨)

(ب) التيار الشعورى

غير أن العقل شيء ، والشعور شيء آخر ، ومجرى الشعور فى اندم
 والعروق يختلف عن مجرى العقل ، وأساليب سيطرته ، وأبعاد رؤاه ،
 وفى هذا تتجلى قدرة الله ، وما دام العقل قد قال كلمته فمن حق الشعور
 أن نعرف اتجاهاته ورؤاه ، والشاعرة لا تنكر ذلك ، ففي قصيدتها
 « عندما انبعث الماضى » من شظايا ورماد - شيئا من هذا التجاوب
 ألا ارادى ، مثلا فى انبعث الماضى الذى مات أو خالته كذلك ، والصوت
 الذى كرهته أو خالته كذلك ، فهى تتسمعه حقيقة - كما يصور لها
 الوهم - لا رغبة دفينية خلف الشعور ، وتحس نبراته ، وتصف
 ملامحه .

ذلك الصوت الذى يعرفه سمعى مليا
 صوت ماضى الذى مات وما خلف شيئا
 غير اشتات احتقار باهت
 رسميت فى قعر قلبى الصامت
 غير اشتات آد كرات لحب كان حيا

منذ أعوام ... وقد فات ومرا
منذ أعوام وصبار الآن ذكرنا
لنفا الماضي ووارها التراب الأبدى

ومع تركيزها على الماضي بمواصفاته التي دمغته بها أو خالت أنها
كذلك ، وعلى الصبوت الذي كرهته أو خالت أنها كذلك ، وعلى الحب
الذي كان والحلم الذي

... حطمت على ذكرها قيئارى وكاس

واستعملها لأساليب الهجاء ، وألفاظ التحقير التي تتدافع
وتتزاخم ، فان ملامح التعثر النفسى فى الأبيات تتوارد ، وأصداء المناحة
تسيطر ، بل وأكثر من هذا تندفع بأساليب : الاسترجاع ، والاستقصاء ،
والوصف فتتحدث عن العامين الملعونين المطوطيين اللذين مرا من أعوام
الهجر ، وتحاول بأقصى ما تملك من جهد ، وما تعرف من عقل أن تعيد
الشبح الأس الذى عاد ليحيا من جديد الى التراب ، متسللة بالهوة التي
ما زالت تفصل بينها وبينه :

هوة أعمق من ذنبك ! ماذا ؟

قد تبقى لك عنسدى غير هذا ؟

غير ذكرى عبرت يوما ومررت بوجودى؟ (٥٩)

ولكنها مع المحاولة أيضا تتعثر ، فالشبح الأس الذى عاد ليحيا
من جديد لن يعود الى التراب ، بل انه ليرغمها على استحضره ، ففي
« ساعة الذكرى » من قرارة الموجة ، وهي قصيدة أخرى تتدافع من تيار
الشعور - ولعلها تقصد ساعة التذكر كما ينطق بذلك البيت الأول ،
تبدأ هي عابدة متمردة ، ولدوافع قاهرة غامضة في استحضر الماضي
هذا بعينه ، واجتذاب صوره ورؤاه ، حتى اذا ما أخذت الصور تترى
عائدة ، تركتها تنساب فى عفوية ، وتتلون بالوان حالتها النفسية ،
التي هي مزيج من العصبية ، والتحفز ، ومن الأحاسيس السوداوية ،
التي بها تتلمس الأصداء ، وتشحن حتى الليل بأحاسيس البكاء ،
وتتسمع ، ويالهل ما تتسمع : خطى الأشباح .

واحس الخطى تمر حيارى خلف بابى كما مررت مرارا
واحس الوجوه هبت من الما فى وعادت مملوءة أسرار

(٥٩). راجع القصيدة ج ٢ ص ٥٤ .

الظلى والوجوه اسمعها ، الـ معها فى الدجى تحقق فيها
الظلى والوجوه ياساعة الذك رى وقلب ظفى اسماء وثلرا
خلف بابى يمر بى موكب الأش باح يستصرخ السموع الغزرا
الظلى والوجوه من عمق ماضى خلته عاد غابرا مطويا (٦٠) •

الى غير ذلك من الذكريات المكتتية الحزينة ، التى أثارته عامدة
متمعمدة ثم تركتها تنساب وتتوارد •

وساعة الذكرى هذه - أعنى ساعة التذكر - بما فيها من معانى
الاحتشاد ، والمحاولة ، والتحفز ، وافتعال العصبية ، ومن الأحاسيس
السوداوية غير ذكريات •

ففى « ذكريات » من شطايا ورماد - تنساب الأحاسيس لا بأساليب
الاستحضار السابق ذكرها ، ولكن بعقوبة ، فهى تترى غامضة مخدرة ،
مريجة ، مهيئة للانبساط ، ولا تناقض بين الاثنتين - ساعة الذكرى
وذكريات - فكلتا هما تتلمس أجواءها النفسية ، وأجواء « ذكريات »
هذه أجواء طبيعية رغم مايلدو عليها من ركود ، وجمود ، ووحدة ،
وليل ، وظلام ، اذ من وراء ذلك كله الامتلاء المقعم ، والحس المخدر ،
والظروف المهيئة لتدافع تيار الذكريات الغامضة المنتشية ، وبخاصة وأن
الشاعرة هبأت لكل ذكرى على حدة ظروف التومض دون افتعال
بما استخدمته من أساليب التفرغ والامتلاء •

لم أكن أحلم لكن كان فى عينى شيء
لم أكن أبسم لكن كان فى روحى ضوء
لم أكن أبكى ولكن كان فى نفسى نوء
مربى تذكّار شيء لا يحد
بعض شيء ماله قبل وبعد
ربما كان خيالا صاغه فكرى وليل
وتلفت ولكن لم أقابل غير ظلى (٦١)

الى آخر ما كان من ذكريات

ومالنا نذهب بعيدا فنلمس تيار الشعور ، واتجاه الوجدان ،
والشاعرة تعترف بأنها قتلت نفسها عندما قتلت حبها فى قصيدتها

(٦٠) راجع القصيدة ج ٢ ص ٢٨٢ • (٦١) راجع القصيدة ج ٢ ص ١٧١ •

الرائعة « عندما قتلت حبي » من قرارة الموجة ، وليس بعد هذا دلالة على
توحد الشعور والانفعالات •

ومع أن القصيدة تبدأ بالبغض ، إلا أن البغض - فيما يبدو - قناع
يدل على الحب ، بل على أقصى لوعات الحب ، والا لما توافرت بكل هذا
القل على السماح لاندفاع الفاظ : البغض ، والمقت ، والحقد ، واللعنات ،
والثورة ، والنقمة ، ولما سمحت بكل هذا التفجر الهائل لمشاعر الغيظ ،
ولما اهتمت بالحبيب المفقوت والمكروه كل هذا الاهتمام •

وابغضتكم لم يبق سوى مقتى أناجيه
واسقيه دماء غدى وأغرق حاضري فيه
وأطعمه لظى اللعنات والثورة والنقمة
واسمعه صراخ الحقد في أغنية جهمه
ومن اغفاسة الموتى أغذيه
وأنثر حوله الأشباح والنظامه

وانها لتعترف بذلك في نهاية القصيدة فنقول بعد أن تم لها النصر ،
وقضت على التمثال ، وأزاحت أثقال البغض ، وأنت لتدفن الأشلاء تحت
كأبة السروة بأن الرفش •

•• لأمس في الثرى جسدا رهيبا بارد القلم
ورحت أجره للفضوء مرهوء
فمن كان ؟

بقايا جثة النسلم

وكان الليل مرآة فابصرت بها كرمي
وامسى الميت لكنى لم أعثر على كنهى ••
وكننت قتلتك الساعة في ليلي وفي كاسي
وكننت أشجع المقتول في بطنه الى الرمس
فادركت ولون اليأس في وجهي
باني قط لم أقتل سوى نفسي (٦٢)

بل وأكثر من هذا . وبعد حكاية التوحد حتى في القتل هذه نراها
معا في عالم الأرواح يسيران متآزرين متساندين في آخر الموكب الشبحي
المخيف •

(٦٢) راجع القصيدة ج ٢ ص ٢٢٩ •

تحز الرياح ذراعيهما في الظلام الكثيف

ومازال في الشبحين بقايا حياه

ولكن عينيهما في انطفاء

ولفظ « صلاه صلاه »

يفصح بسميها في ظلام المساء

وكان ما حدث ماكان ، وسئرى كيف يرمز لفظ صلاة الى معانى
التطهير • كما نرى تعاطف « بوذا » الكثير ، وهو يمد ذراعيه للشبحين •

يبارك رأسيهما المتعبين

ويصرخ بالحرس الأشقياء

وبالرجل المنتصب

على البرج فى كبرياء

« اعينوهما ! »

ثم لف السكون المكان

ولا يخفى مافى مباركة « بوذا » للرأسين المتعبين من طقوس
كاثوليكية للقران وفى هذا اسقاط لكل معانى التجاوب التى كانت
تعمل فى اللاشعور (٦٣) • وهذا هو ماكان متوقعا فى مجرى الشعور
اذ لا حيلة لها فى كبجه ، أو السيطرة عليه •

وشتان بين ما توصلت اليه اليقظة العقلية فى مناقشات التجربة ،
والوصول بها الى قناعة الانقراض وبين ما انتهت اليه حينما قتلته •

ان ما انتهت اليه حين قتلته - الى جانب التجاوب الشعورى ،
والتوحد اللاارادى - دليل آخر على صعوبة السيطرة على أعماق الحس ،
فماداما قد بلغا غاية التجاوب حتى فى القتل ، ووصلا الى قمة المأساة
حتى فيما وراء القتل فان التجاوب يظل مسيطرًا بطبيعة الحال على ما هو
أدنى وأقل •

ومن هذا المنطلق لا غيره يتكشف المستور ، ويكاد يعلن بوضوح
عن النزوع ، واندفاع الوجدان •

(٦٣) رابع التهيئة ، صلاة الأشباح ج ٢ ص ٣٩١ •

(ج) الاندفاع الوجداني

وهو في رأيي يبدأ هادئا بقصيدة « بقايا » من قرارة الموجة ، التي هي بمثابة العابثة التي لاتخدش الكبرياء ، ولا تمس الحياء ، ومطلعها هكذا .

مريبى ان شئت مسروق الرؤى ميت النسيء
مر ، فى نفسك أعماق من الصمت البليد
حاملا وجه أبى هول جديد
ساحباً أعباء قلب من جليد
كن ، اذا شئت ، بلا طعم ، خرفيا ، معلا
آه لكن .. القى ظلا

فهى اذا تقبله على عواهنه ، وتعاينه بمقدمات بعضها فى جانبها ، وبعضها فى جانبه ، وتقلب كل مقدمة على وجوهها ، وتصل بها الى نتائجها ، وهى أبدا يائسة ، ولكنها فى نهاية كل نتيجة تستيق شيئا ، فهى لاتريد منه أن يضيع كله ، ويكفى ما ضيعاه ، ولقد ضيعا الكثير .

نحن ضيعنا طريق الغد فى الليل الرهيب
ونسينا راحة القلبين فى الأمس القريب
اصغ لم يبق سوى همس الذنوب
فى سكون الكون ، فى الليل الرهيب
لفقد الكاس اذا شئت ومزق ما تبقى
آه لكن .. ابق عرقا
ابق عرقا (٦٤)

ثم تأخذ فتستل أحقادها على صورة من يصحح وقائع مغلوطة ، ومفاهيم خاطئة ، بانارة الجانب المشرق من التجربة ، وبمحاولات الدفع الى اقتناص اللحظات العابرة قبل أن تضيع ، ويصبح السؤال عنها فى غد ، ونحن تراب مع الذكريات ، وذلك فى قولها من قصيدها :
« أغنية للحياة » من شجرة القمر .

اذا سالوا فى غد عن هوانا ونحن تراب مع الذكريات
وراح يجيهم العابرون باننا مردنا بهذى الحياة
وذقنا الهوى والمنى والعلاب كاسلافنا ثم عدنا وفات

وعفت على الرثى الرياح وعثدنا ضبابا ثلاثى ومات
وقال لهم قائل اننا شربنا الاسى فى ثنانيا الكؤوس

فمن سوف يغبرهم اننا شربنا العلوبة حتى سكرنا
وانا ملكنا ضياء النجوم ودجلة والفجر فيما ملكنا
وكانت لنا من خدود النسيم وسائد تسندنا ان كللنا
وانا تركنا حكايتنا واخبارنا للرياح ونمنا

وانا عرفنا الحياة ارتعاشا ونبضا واغنية خالدة
عرفنا الفرام الرقيق الجين وذقنا ليليه الساعده
وكم مرة قد ضمنا السعد فى هذه الأذرع الهامدة
وذقنا حنين الجمال اللذيذ وملح ملاعنا الباردة (٦٥)

وكانها بهذه الأغنية تدفعه الى اقتناص اللحظات العابرة قبل ان
يضيع الزمان ويغنى المكان .

وهل يلتقى أبدا عاشقان على لاكيسان (٦٦) ؟

ثم تندفع أكثر فتعلن بوضوح أنها ستصيد الماضى بكل أحلامه .
وأفراحه ، وذكرياته ، وأناشيده ، وتبت .

.... انتفاضة الحى فيه

وارتعاش الصدى ، ونبض الشعور (٦٧)

ثم تذهب به اليه ، الى شطه الغريب البعيد ، وتعمل على استلال
أحقادها ، ولم لا ؟ اليس فى ذهابها اليه شيء من تطامن الروح ، وتناسى
الكبرياء ، واسترسال مع مشاعر الأنوثة الفطرية البسيطة ، وذلك حيث
نقول بأسلوب المصالحة .

وترانا فجأة نصعد السد لم فى لهفة وشوق كلانا
انا والاسى كله ، نطرق البيا ب غريبن لامسا الأوطانا
وتحس النجوم انا وجعنا نعصر الدهر لحظة من هوانا
ويقول الزمان : عانا الى الحب وعاد الفراق وهما كانا (٦٨)

(٦٦) ج ٢ ص ٧٢

(٦٥) راجع القصيدة ج ٢ ص ٤٤٤ .

(٦٨) ج ٢ ص ٢٩٨

(٦٧) ج ٢ ص ٢٩٧

وكانها في « صائدة الماضي » هذه من قرارة الموجة - تعود الى بداية الحب من جديد ، ففي القصيدة الاندفاع العفوية ، والنفس الصافية ، والحديث عن الشكوك ، وعوامل الفراق ، ثم الاستسلام المتع لأحاسيس الحب في ميلاده الجديد .

ثم تندفع أكثر ، ويكون اندفاعها لا بسبب المعاناة ، ولكن بتأثير ضغوط نفسية أنتوية هائلة ، أفزعته ، وأنطقها بما كانت تتحاشى النطق به . فأحاسيس الليل ، والخوف ، والقلق ، والأرق ، والوحدة والخذاع ، وضعف الأنوثة ، ومحاولات اليأس هي بعض ما تضمنته قصيدة « خائفة » من قرارة الموجة التي بداتها بقولها :

ارجع فالليل تثير مخاوفه قلبي
وأنا وحدي والنجم بعيد في الأفق
يختنقني أمل في فجر لم ينبثق ..
وصبابة دمع باردة لم تحترق
ومددت يدي فرجعت بعفنة ظلام
وسالت الليل فبؤت بيضعة أصدا (٦٩)

وهي بعض ما انعكست عليه حياتها الباطنة ، وبعض ما دفعها الى الاعلان الحاد عن حاجتها اليه - الى الرجل - بل وإلى الالاح المتمثل في قدرتها الرائعة على تجسيد هذه الأحاسيس .

وهذه الأحاسيس عينها مضافا إليها طبيعتها الأسبانية هي بعض ماتضمنته قصيدة « أول الطريق » من قرارة الموجة ، التي تقول فيها :

لنلتق ، فالرياح تعصف والمنحنى لايعي .
وغمغمة الهاجس المتهدد في مسمعي ..
وهذا الطريق الذي سلبته خطاي السكون
غريب مخيف المعابر يشبه لون المنون
أحس السراب

وراء الهضاب
والس في لونه مصرعي
وانت بعيد وراء الظنون (٧٠)

وان كانت « أول الطريق » تتميز عن « خائفة » بانبثاق الأمل ، وإشعاع الحلم ، وقوة الدفع الى يوتوبيا تكونت ، وتشكلت ، وتجسست ،

وانبثقت من مشاعر الضيق فكانت رد فعل لمشاعر الضيق ، حيث
النوعود ، والنماس ، وانيجاس الماء ، وعطر الورود .

٣ - يوتوبيا Utopia

وقد اخترتها دون عالم المثل ، لأنها تكررت في شعرها ، واختارتها
بلفظها أو بمضمونها عنوانا لبعض قصائدها ، في أغنية للحياة
١٩٥٠ (٧١) وفي عاشقة الليل في « جزيرة الوحي » (٧٢) ، وفي
شظايا ورماد في « يوتوبيا الضائعة » (٧٣) ، وفي « يوتوبيا في
الجبال » (٧٤) .

وفي « دعوة الى الأحلام » (٧٥) ، وفي « الأرض المحببة » (٧٦)
بالإضافة الى إحيائها وخفة ظلها .

وهي كما تقول : كلمة اغريقية معناها « لا مكان » استعملتها
للدلالة على مدينة شعرية خيالية لا وجود لها الا في أحلامي ، ولا علاقة
لهذه المدينة بيوتوبيا التي تخيلها الكاتب الانكليزي « توماس مور »
في كتاب ألفه باللغة اللاتينية سنة ١٥١٦ ، ورسم فيه صورة سياسية
إدارية للجزيرة المثلى كما يريد لها هو قياسا على جمهورية أفلاطون (٧٧) .

ووضعها هنا بعد استبطان الذات ، وتنويعات على نظم التجربة
طبيعي ، لأنها - كما رأينا - وليدة الضغوط التي تكشف عنها الدراسة
في استبطان الذات ، وفي تنويعات على نظم التجربة ، ورد فعل لها ،
فالأحلام في بعض مظاهرها تجسيد لأمانى النفس ، وتطلعات الشعور ،
ويوتوبيا حلم كبير .

وقبل أن نبعد نشير الى أننا في الفقرة السابقة - الاندفاع
الوجداني - رأينا كيف أن أحاسيس الليل ، والخوف ، والقلق ،
والأرق ، وأمثالها في قصيدتها « خائفة » انطلقا بما كانت تتعاشي
النطق به في اندفاعها الى الاعلان الحاد عن حاجتها اليه - الى الرجل -
وكيف أن هذه الأحاسيس عينها بالإضافة الى طبيعتها الأسبانية هي بعض
ما تضمثته قصيدتها « أول الطريق » وان كانت - أول الطريق - تتميز

(٧٣) ج ١ ص ٥٩٤

(٧٤) ج ٢ ص ١٥٢

(٧٦) ج ٢ ص ٢٧٧

(٧١) ج ١ ص ٢٥٥

(٧٢) ج ٢ ص ٣٥

(٧٥) ج ٢ ص ٢٣٦

(٧٧) ج ٢ ص ١٩٥

عن خائفة بانثاثة الأمل ، واشعاعه الحلم ، وقوة الدفع الى « يوتوبيا »
تكونت ، وتجسست ، واتبثقت من مشاعر الضيق فكانت رد فعل لمشاعر
الضيق حيث الوعود ، والنعاس ، وانبعاس الماء ، وعطر الورود -
ونضيف هنا بأنها - أى أول الطريق - من القصائد الجسورة النادرة
التي ألحت على الوصول . وما دامت كذلك فانه يتحتم علينا أن نقف على
أول الطريق لنرى الركائز والصوى ، وهى وان كانت قليلة على العكس
من « يوتوبيا الضائعة » الا أنها تصور الأمل ، وتحدد الطريق ،
وتستكشف المكان ، وترسم بعض ملامحه ، وتملا عوالمه بما تحلم به من
الاماني ، وراحة النفس ، وسعادة الحياة .

لنلتق ... ما أطول الانتظار على الخائفين

لنلتق ، تعجينا فكرة عن عيون السنين

هنالك ترصدنا نجمة من هوانا الرقيق

تهد يديها لترشدنا لمكان سحيق

وراء الجراح

ولسع الرياح

بعيدا وراء كهوف الأنين

هنالك يبدأ كل طريق

هنالك تبتدى الذكريات سجلا جديد

وتبدو حلود طريق يشق الغضاء المديد

الى موضع فى المدى المرتقى حجبته الظلال

وما كشفت عن خفائيه حتى عيون الخيال

سنمير فيه

الى ألف تيه

سدى يتحرى الزمان البليد

خطانا فنحن وراء المعال

سنحيا معا فى عوالم حافلة بالوعود

ونملك ليلا يبيع النعاس وعطر الورود

سينبجس الكاء حيث لمسنا أديم الثرى

ويرقص حول خطانا بأجنحة من شذى

سنمحو الزمان

وننسى المكان

هناك ونقسم ألا نفود

الى اسمنا المتطوى •

سربنا ! (٧٨)

وهكذا تندفع أحاسيسها المرهقة الى هذا الحلم الجميل المرتضى وراء
الظلال ، وما كشفت عن خفاياه حتى عيون الخيال •

ومع أن ركائز اليوتوبيا هنا تستظل بفكرة كما فى البيت الثانى
الا أن دوافع الهروب وراء الجراح ، ولسع الرياح كانت من وراء هذا
الحلم الذى تمنته ، وتمنت الوصول اليه فى نهاية القصيدة ، وهذه
الدوافع عينها وان كانت مضجرة فى قصيدتها « دعوة الى الأحلام » من
قرارة الموجة ، الا أن دعوة الى الأحلام تتميز كما هو واضح من العنوان
باندفاعها الصريح

تعال لنحلم ، ان المساء الجميل دنا

وبعرضها لصور محددة لما سيحلان به ، ابتداء من اغرائها له
بالصعود الى جبال القمر ، الى عودتها به الى مرحلة الصبا ، والى الأمس
البعيد ، الى بابل ذات فجرند •

حبسين نحمل عهد هوانا الى المعبد

يباركنا كاهن بابل قفى اليه (٧٩)

فهى « يوتوبيا » مرتبطة الى حد بعيد بأحاسيسها الأولى ، ورغباتها
الدينية ، وسرحاتها الحلوة ، وبمباراة أخرى « يوتوبيا » تجسم ما تناثر
من أحلامها ومنها فى حلمها الجميل •

وقبل أن تصور ملامح هذا الحلم الجميل ، أو أن نتقصى ألوان
الضغوط من ورائه ، تشدنا قصيدة « الرحيل » من قرارة الموجة ،
لما فيها من اصرار على الرحيل واستبصار للأمل البعيد ، وتلميحات الى
مكان الوصول ، وقدرة رائعة على التطرّيز للأفق الجديد ، ولما فيها كذلك
من حدة فى التعبير ، وقوة على التصميم ، واصرار ، وإيمان ،
وعدم تردد •

سنرحل لاح صباح عميق وراء السواد

ولم يبق الا ضباب خفيف يلف الوهاد

ويحلم مكتئبا فى عيون طواها السهاد

وصاغت مع الليل أغنية الرحلة القادمة
الى أفق كوكبي الستور
يمد جلور

وراء مسالكنا القاتمة
سنرحل فالانجم الوامقات تشير لنا
أصابها اللدنة المخملية في دربنا
تطرز كل غد قادم بخيوط المنى
تقود خطانا خلال الشعاب الطوال الممضه
سنرحل بعد زمان قصير
وعصر صغير

فلم يبق من ليلنا غير ومضه (٨٠)

الى آخر تلك النغمات الفرحة ، والأحلام النابضة الحية التى طالما
افتقدناها فى قصائدها العابسة الحزينة •

ولا يخفى - الى جانب ما ذكرنا - ما تناولته الفقرة الأولى من قدرات
على تصوير التشابك بين السواد والصباح ، والضغوط والرحيل ،
والسهاد والأحلام ، وانبثاق كل من الاصرار ، والصباح ، والأحلام من
خلال هذه الضغوط ، ثم انطلاقات التعبير بعد ذلك •
وتسلمنا قصيدة الرحيل هذه الى « يوتوبيا الضائقة » من قرارة
الموجة ، ويكفى أنها ضائقة ، ليتلاءم الايقاع الجديد مع ايقاعات حياتها ،
وايقاعات حياتها كثيرا ما تعزف أنغام الضياع ، والشئيات والحيرة ،
ولذا - فقد احتلنا للأمر عندما قلنا عن قصيدتها « أول الطريق » بأنها
من القصائد الجسورة النادرة التى ألحت على الوصول ، ولكن أى
وصول ، انه الوصول الى ما يشبه الحلم ، الى اليوتوبيا ، فهى قصيدة لا
تخرج فى جوهرها عن دعوة الى الأحلام التى تقول فيها :

سنحلم أنا صعدنا نرود جبال القمر
سنحلم أنا استعلنا صبيين فوق التلال
سنحلم أنا نسير الى الأمس لاللد (٨١)

كما لا تخرج عن معزوفة الأحلام التى تغنى لليوتوبيا ، وتجسد
أشواق النفس ، وأحلام الشعور •

« ويوتوبيا الضائقة » - مع هذا الضياع - هي أكثر القصائد اقترابا من أفقها الحالم المسحور ، ولكنها مع اقترابها لا تستطيع الوصول ، وكيف تستطيع الوصول ، وقدراتها البشرية تحول دون هذا الوصول .

ولكونها تدرك ذلك على مستوى الشعور واللاشعور احتاطت هي الأخرى للأمر ، فاستخدمت التخيل والحلم على امتداد القصيدة ، كما استخدمت الصدى الضائع ، والسراب البعيد ، والقينارة الخفية ، ثم انطلقت تصور هذا العالم الحالم المترقق البعيد .

يغاذب روجي صباح مساء	صدي ضائع كسراب بعيد
ويوقفني برقيق الفناء	أنام على رجعه الأبدى
تغنيه قيثارة في الظفء	صدي لم يشابه قط صدي
حينما ونادته ألف نداء	إذا سمعته حياتي ارتجت
بقلبي ويشرق كل رجاء	يموت على رجعه كل جرح
يغدره حلم يوتوبيا	ويمضي شعوري في نشوة

اموت واحيا على ذكره	ويوتوبيا حلم في دمي
على افق حشرت في سره	تخيلته بلدا من عبر
تلوب الكواكب في سحره	هناك عبر فضاء بعيد
ما لونه ما شدي زهره	يموت الفياء ولا يتحقق
وينطلق الفكر من اسره	هناك حيث تلوب القيود
هناك تمتد يوتوبيا (٨٢)	وحيث تنام عيوم الحياة

الى آخر ما دبجته يراعتها عن هذا العالم الساحر الجميل .

على أن هناك الى جانب الدوافع الوجدانية السابقة دوافع أخرى متوارثة لا عن الشعور الذاتي وحده ، ولا عن أحلام يقظاتها بخاصة وإنما هي متوارثة عن الشعور الجماعي أبدعت في تصويرها وكانت من وراء دفاعها عنها إذا ما مستها يد بشرية وذلك منذ بدأت تكلم الشعر .

فمأساة الحياة ليست الا بحثا دائبا ومستمرا عن السعادة . ولسنا هنا بصدد إعادة ما قلنا عن المأساة ، أو أغنية للإنسان ، وإنما نشير

فقط الى روعة الأغنية ١٩٥٠ في استقطابها لمشاعر الجموع الحاملة باليوتوبيا ، الباحثة عن السعادة ، وهذا بعض ما وعدنا به في حينه ، من ربط بعض صور المأساة بمرحلتها التي كتبت فيها .

وهذه الروعة ترجع فيما نرى الى استقطابها لمجموعة من الأساطير ، المستنبطة من اللاشعور الجماعي ، وربطها بالتالي بهذا الشعور عينه في أحلامه المثالية ، مما أحدث لونا من التفاعل بين الأحاسيس والأساطير ، ثم في تشخيص هذه الأساطير في صور حية متحركة بحركة الجموع الهادرة ، والباحثة عن هذا الأفق الضبابي الذي ندعوه بالسعادة لكن .

.. .. .
ليس منّا من ذاقه اور آه
ذلك اللغز ، ذلك الحلم : **جوب خلف الضباب أين تراه ؟ (٨٣)**

ثم في حيرة الجموع الهادرة بين الاندفاع والدفع ، وبين الأمل واليأس ، وبين الخيال والتخيل ، ثم في الإبداع المتمثل في التصوير ، وفي التخيل ، وفي تلمس المشاعر البسيطة الساذجة ، المعبرة عن أمانى البشرية ، وأحلامها ، وتطلعاتها . وحتى لا يكون هناك صدع بين أحلام البشرية وتطلعاتها وقمرات الشاعرة على التعبير عن هذه الأحلام تحقق أنه لابد من وجود عناصر ثلاث : الأحلام المثالية في لا شعورها الجماعي وصدق الوعود عن هذه الأحلام والأساطير فإذا ما اختلف شرط من هذه الشروط كانت الثورة عامة .

وما قصيدتها « الأرض المحجبة » من قرارة الموجة ، الاثورة مجردة على الوعود المضللة ، والأمانى الكاذبة ، والكلام المعسول الذي يبنى كاذبا قصورا وحصونا وسحرا وجمالا لا لشيء الا لالهاء الجموع وتفليلهم .

**صوروها جنة سحرية
من حقيق وورود شقيقه
واراقوا في رباهما صورا
من حنان ، وتسايح تقيه
ثم قالوا ان فيها بلسم
حياته لجراح البشرية
واردناها فلم نظفر بها
ورجعنا لأمانينا الشقيه**

فالفاظ البدايات في الأبيات تحمل مشاعر عدوانية رهبة : صوروها ، وأراقوا ثم قالوا ، وأردناها ، وذلك لما تثيره من مقابلات بين الوعود والواقع ، وصدامات تترتب على هذه المقابلات بين الوعود والواقع ، فضلا عما في بقية الأبيات من ثورة سافرة وعنيفة ، اعتمدت على نفس المقابلات التي كشفت عن الكذب ، والزيف ، والخداع .

حدثونا عن رخاء ناعم
فوجدنا دربنا جوعا وعمرنا
وسمعنا عن ثقاء وشلى
فراينا حولنا قبحا وخزيا
ودعنا في شقة قاتل
وكفانا بؤسنا شبعنا وريا
وعرينا وكسونا غيرنا
وكسبنا القيد واللمع السخيا
أين تلك الأرض ؟ هل حان لنا
أن نراها أم ستبقى مغلقة ؟
لم نزل فينا حيننا صامتا
وابتهالا في شقاء مطبقة
واللايين حنين جارف
يتلفى وروى معتقرة
افتحو الباب فقد صاح بنا
صوت آلاف الفعايا المرمقة

صوتهم خشنه البؤس فما
فيه دفء أو بريق أوليونه
وحشاه النمع ملحا قاسيا
وشكايات وجوعا وخشونه
صوتهم خالطة الصبر وكم
قد صبرنا في شحوب وسكينه
لعنة الحس علينا أن يكون
غدنا كالأس آليادا مهينه ! (٨٤)

ولنا أن نقارن بين الجماهير هنا ، وبين الجماهير الهادرة الباحثة عن السعادة بعفوية في أغنية للحياة ١٩٥٠ ، لنذكر الى أي حد جرح منها

شعور الصديق عندما زيفوا الحقائق ، ورسوموا الواقع بصورة يوتوبيا
مضللة غير حقيقية .

على أنها مع كل ذلك لم تكتف في شعرها بالتصوير والتلوين
وقص مشاعر الجموع وعواطفهم وانما قامت بمحاولات ايجابية لأن تشكل
من الواقع الكائن يوتوبيا رائمة وذلك في قصيدتها .

« يوتوبيا في الجبال » من شسظايا ورماد التي جعلت من الماء
وتشكيلاته الأشعة والضوء والألوان ، واللحون ، والنغم ، والجمال ،
وخرير المياه ، أداة تحسين ، وتجميل للواقع وتكوين عالم مثالي تقول
في الإعداد العملي له :

تفجىرى يا عيون

بالماء ، بالأشعة الذائبة

تفجىرى بالضوء ، بالألوان ، فوق القرية الشاحبة

في ذلك الوادى المفضى بالدجى والسكون

تفجىرى باللحون

فوق انبساط السلفح بين التلال

في المنحنى حيث تموج الغلال

تحت امتداد الفصون

تفجىرى بالجمال

وشيدى يوتوبيا في الجبال

يوتوبيا من شجرات القمم

ومن خرير المياه

يوتوبيا من نغم

نابضة بالحياة

وتستمر فلا تكاد تترك قرية ، أو واديا ، أو سفحا ، أو صغرا ،
أو قمة ، أو منحدر ، أو عشا ، أو انسانا ، أو جمادا ، أو قبرا ؛
الا وقامت بتجميله وتطهيره ، « فيوتوبيا في الجبال » قصيدة تجميلية
تطهيرية ناثرة ؛ وان كانت في نهايتها لاتحس أثرا لهذا التجميل ، وهذا
التطهير ، وتلك الثورة ، وهذا غاية الاحباط ، ونهاية الألم .

تفجىرى ، سيل وغطى القمم

ألقي على القصة ستر القمم

لا تذكرى هذا النشيد الحزين

ماكان الا رجح صوت وهون

أصفت إليه السنين .

في لحظة ، ثم مضت في سكون (٨٥)

وهناك الى جانب الدافعين السابقين - الدافع الذاتي ، والدافع
اللاشعوري الجماعي - ضغوط قوى الابداع للرحيل الى عالم الابداع ،
والى تهينة المناخ لولادة أنهار البنفسج (٨٦) ، وذلك منذ قصيدتها الباكورة
الأولى « جزيرة الوحي » (٨٧) ، التي تشكل مع فقرتي في الريف ، وفي
أحضان الطبيعة من مأساة الحياة (٨٨) ، ومع شجرة القمر - القصيدة (٨٩)
أجواء هذه اليوتوبيا ، ومن الطريف أنها - مع أنها عالم مثالي - تركز على
دجلة مسرى روحها ، ومسار أحلامها * فـ

جزيرة الوحي من بعيد
تلوح كاللؤلؤ البعيد

الرميل في شطها ندى
يرشف من دجلة البرود

والقمر الحلو في سماها
أمنية الشاعر الوحيد (٩٠)

كما تركز على قمة من جبال الشمال السحرية في العراق كسماها
الصنوبر .

وغلفها افق مخمل وجو معتبر
وترسو الفراشات عند ذراها لتقضى المساء

وعند ينايئها تستنعم نجوم السماء (٩١)
ودجلة ترتبط بشكل أو بآخر بجبال الشمال .

وهذه المواصفات ماثلة في كل ما تلمسته من منابع الإلهام ،
ومظنات السعادة ، في الريف ، وفي أحضان الطبيعة ، وفي كل مكان
ترقرقت فيه الأمانى ، وتموجت الأحلام .

انظري ، انظري هنا العشب الأخضر ضر في سفوح الجبال

(٨٥) ج ٢ ص ١٥٢ .

(٨٦) التعبير مستمد من قصيدة لها بعنوان ميلاد نهر البنفسج - راجع يغير الوانه
البحر ص ١٠٨ .

(٨٨) ج ١ ص ٩١ و ص ١٤٥ وما بعدها

(٨٧) كتبت في ١٩٤٥/٩/٥ .

(٩٠) ج ١ ص ٥٩٥ .

(٨٩) ج ٢ ص ٤٢٥ .

(٩١) ج ٢ ص ٤٢٥ .

عند نبع من قنبة الجبل الأب يضى يجرى تحت السنا والقالل
الصباح الجميل قد توج الود يان بالضوء والجمال البهيج
ما أحب الحياة فى هذه الجنة لة تحت الفياء بين المروج (٩٢)

ومن الحق أن أقول - والكلام للشاعرة اننى زرت فى حياتى جبلا
كثيرة فى تركيا ، وإيطاليا ، ولبنان ، وفلسطين ، والأردن فلم أر جبلا
لها من السحر والروعة ما يضارع جبال الشمال عندنا ، فإن الجمال
هناك يأسر ووحى حتى أغيب فى سكرة شعورية كلما زرت لواء «أرييل»
وتوغلت فى مضايقه ووديانه ، وأنا انما أصور هذه الجبال فى قصيدة
« شجرة القمر » وذلك سر الحرارة والانفعال فيها .

وما دامت رحلتها الى هذه الجبال ، أو الى هذه اليوتوبيا فى الجبال
كانت تحت ضغوط قوى الابداع للوصول الى عالم الابداع فمن حقها أن
نتلمس فيها منافذ الشعور ، ومصادر الإيحاء ، التى حشت اليها الخطى ،
وأسرعت بها الى الرحيل ، وهى مصادر تكفلت بها قصيدتها «الى الشعر»
من شجرة القمر - التى تذكر فيها أن الابداع يأتى اليها .

من بغور المعابد فى بابل القابره
من ضجيج النواير فى فلولات الجنوب
من هتافات قمرية ساهره
وصدى الحاصدات يغنين لحن الغروب (٩٣)

فان لم يات اليها ذهبت هى اليه ، وتلمسته ، وجابت من أجله
الوجود حيثما يكون

ساجوب الوجود
ساجمع ذرات صوتك من كل نبع برود
من جبال الشمال
حيث تهمس حتى الزنابق بالأغنيات
حيث يحكى الصنوبر للزمن الجوال
قصصا نابضات
بالشذى ، قصصا عن غرام القلال

بالسواقي ، وعن اغنيات الدناب
لمياه الينابيع في ظل الغابات (٩٤)

على أن الابداع وحده ليس هو المائل من وراء هذه الضغوط ،
فهناك الى جانبه حياة المبدع وقد تشكلت هناك ، واخذت من أجواء هذه
البيوتوبيا بعض ما فيها من أسرار وظلال ، وهذا ليس باليسير الذي لا
يستحق السعى اليه أو الرحيل ، وتكفلت قصيدتها « شجرة القمر »
بتصوير حياة هذا المبدع ، واثرائها ببعض ما تحمل من معاني ورموز ،
فهناك على جبال الشمال •

..... كان يعيش غلام يصيد الغيال
إذا جاع يأكل ضوء النجوم ولون الغيال

★★★

ويشرب عطر الصنوبر والياسمين الغضبل
ويملأ أفكاره من شذى الزنبق المنفعل

★★★

وكان غلاما غريب الرؤى غامض الذكريات
وكان يطارد عطر الربى وصلى الاغنيات

★★★

وكانت خلاصة أحلامه أن يصيد القمر
ويودعه قلصا من ندى وشلى وزهر (٩٥)

حتى اذا فعل ذلك كما تمنى ، وتخيل أنه حقق سعادته ، اكتشف
أن الدينأ كلها تحب القمر وتريده ، فهي لا تسمح لأحد أن يمتلكه
ويحتكره • وتكون ثورة الرعاة والصيادين رمزا للحق العام في القمر ،
فاذا كانوا لا يصلون الى استرجاع الأسير فان ذلك لا يتم الا بخدعة
يرتكبها الغلام ، فهو يدفن القمر في الأرض ليستتبت منه شجرة ساحقة
لا مثيل لها بين الشجر ، لأن ثمرها المتدل من أغصانها ليس الا أقمارا
فضية متألقة • وما معنى ذلك ؟ معناه أن الفنان يتناول الطبيعة ويبدع
منها فنه ، فاذا كان في السماء قبر يملكه الوجود كله ، فان في وسع
الفنان الذي يحب ذلك القمر أن يصنع نماذج منه في قصائده وصور ،
وتنتهي القصيدة بأن يصيد الفنان القمر العام الى الوجود ، ويكتفى بالأقمار
التي تثمرها شجرة الشعاع ، ومن الطبيعي أن تكون هذه الشجرة غداء

روحياً للقرية كلها على الرغم من أنها مما أبدعته حماسة الشاعر ، وحبه للجمال (٩٦) .

والشاعر الذى يستنبت شجرة القمر هنا فى هذه القرية البعيدة ، أو فى يوتوبيا الابداع هو نفسه « نازك » بعد أن أفرغت شحنة الضغوط وقد صنعت أشجاراً كثيرة ، يتبدل من بعضها أقمار متألقة ، وعليها أن نحصى بعض هذه الأقمار ، ونرى كيف كان تألقها غذاء روحياً للقرية كلها .

٤ - أقمار نازك

وهي كثيرة نذكر منها أغنية للقمر ، والى وردة بضاء ، وأغنية ليالى الصيف ، وأغنية لشمس الشتاء ، وأغنية حب للكلمات ، وكلمات ، والشيوخ ربيع ، والنهر المغنى ، وماذا يقول النهر ، والنهر العاشق . وهي كما يلاحظ أقمار متألقة ، لا أقمار محاق ، ولا نصف تالق ، فلتلك مجال آخر يدخل تحت معاناتها ، أو تحت مشاركتها لآلام الناس ، أو تحت أى غير من هذه المسيمات .

« فأغنية للقمر » من شجرة القمر هي أقمار بالغة التالى ؛ لأنها مبنية على صور جزئية ربما بعدد أبيات القصيدة ، وكل صورة من هذه الصور الجزئية قمر متالق ، ولا يدري المعجب أى هذه الأقمار يميز ولا أيها يختار !! لقد حشدت طاقات إبداعها ، وجعلت منها ، بداية مرحلة تعتمد على الصور ، وعلى الاكثار منها ، والابداع فيها ، كما تعتمد على التراسل ، والتدافع ، والتداخل ، لتصل الى طاقات إبداع لا تصل اليها الصور الواضحة أو الفكر المنضد - وأقول : جملة منها بداية ، لأنها لم تصل بالفعل الى التركيبية كلها بهذه المواصفات الا فى بئر ألوانه البحر - أما هنا فيكفى هذه الصور الكثيرة التى تبدؤها هكذا :

كاس حليب مشلج ترف	أم جلول سائل من الصدف ؟
أم غسق أبيض يسيل على	خود ليل معطر السلف
أم حق عطر ملون خفيل	يقطر شهدا لكل مقترف ؟
أم أنت خد مزنبق أريج	ينعس فوق الأعشاب والسقف ؟
يا فضة كالفضياء لينة	يالون حبي القديم يا شغفى (٩٧)

ولا عجب فهي في هذا الميدان فارسة مدربة السنان ، طويلة الباع ،
لها فيه جولات وجولات •

وتستمر على هذا المتوال ، ولا عجب فأول الغيث قطر ثم ينهمر •
وقريب من هذا المنوال ، وعلى نفس المستوى من كثرة الصور
وتتابعها قصيدتها « الى وردة بيضاء » من شجرة القمر التي تبدوها هكذا •

كنز البرودة والرحيق ومغبا اللين العطر
يلمن عصرت من الثلوج من الحليب من القمر
ياضسوء خد من حرير أبيض ملء التنظر
بيضاء يا ملقى فراشات الربيع المنتظر
الشمس ودت لو سقيت ضياءها منحا آخر
والفجر تابذك الأمين يريق ذلك في النهر
يا ملتي حب السوالي والقنابر والشجر (٩٨)

وهذا بلا شك اتجاه جديد سينمو ويتماظم

وأغنية ليالى الصيف من شجرة القمر هي كذلك ، وهي أقرب
الأغاني الى الأغنية السابقة ، فكلتاها تمتاح جداول متقاربة ، الهدوء ،
والفضاء ، والأنجم ، والرؤى ، والنعومة ، والعطر ، والأناشيد وغيرها
وغیرها وكلها جاءت متألقة في صور مضبوطة ، تزهر بها الشجرة
المستتبطة ، فهي عناقيد مدلاة تبدأ هكذا •

يا هللوا مطمئنا
يا فضه مرحا لئن البريق
يشرب الأنجم كاسا من رحيق
يا رؤى تقطر لونا
انت عطر ونعومه
وحليف وانحدارات اشعه
ونجوم عكست في عمق قرعه
وأناشيد وخيمه (٩٩)

وهكذا وهكذا •

و « أغنية لشمس الشتاء » من قرارة الموجة ، هي كذلك ، وهي

المعادل لأغنية ليالى الصيف ، فيبينهما تناسب عكسي يكاد يكون متساويا رغم ما يبدو عليهما من بعد ، فليالى الصيف تكاد تتساوى جمالا وانتعاشا مع شمس الشتاء ، وهذه ظاهرة يزيد بها وضوحا أسلوب التصوير في كلتا القصيدتين ، ونظام الصور ، فبينما هو فى القصيدة الأولى وصفا خالصا ، اذا به فى الثانية راجيا متلمسا ، وبينما هى - أى الصور - فى القصيدة الأولى جزئية ، أو مركبة تركيبيا بسيطا اذا بها فى القصيدة الثانية جزئية كذلك ، ولكنها ومن خلال الاستمتاع بها تكشف عن توطنها كواجهة حية للملامح مشخصة ومختبئة خلف هذه الصور الجزئية وقد أخذت منها على ترتيب الأبيات : الجداول ، والشفاه ، والعينان ، والجبين ، والأصابع ، والوجه ، هكذا •

أشيعى الحرارة والرفق فى لمسات الرياح
ولفى جدائلك الشقر حول الفجاج الفساح
وهذا اتتحرق فى شفتيك أبقى لظاه
على طبقات الثلوج الكثيفة فوق المياه
أذيبى بها قطرات الجليد
عن العشب ، عن زهرة لاتريد
فراق الحياة
فمازال فيها رحيق تغبته للصباح

★★★

ومن دفء عينيك من ضوء هذا الجبين السعيد
أبقى عصر البنفسج فوق الفضة المديد
ومن لون هذى الجداول رشى ازرقاق الأثير

★★★

ثم تغلب هذه الصورة المختبئة فى الفقرة الرابعة فإذا بها مشخصة حية ، قوية ، تعانق ، وتقبل ، وتقبل الغزل كآى فتاة تسمح بأن يقال لها :

وروحى الذى رسمت فى مناه ثلوج اللال
ولاذ بزواية جهمة من زوايا الخيال
دعيه يعانقك سكران من وهج هذا البريق
وشرب يشرب هذا الضياء ولا يستفيق
الى آخر ما فى الأغنية من غزل حى ، واندفاع ، رقيق •
يحيل البرودة فيه الى دفء حب جديد (١٠٠)

وان كانت - أى هذه الصورة المشخصة القوية - مع هذا لا تطفى
على صورة الشمس الطبيعية فى القصيدة ، فكلاهما قائم ، ومشخص ،
ومتألق بل ويلقى على الآخر تألقه وجماله .

و « أغنية حب للكلمات » من شجرة القمر هي كذلك ، وقد أتت
بعد هذه الأغنيات ، لأن الكلمة لا تقبل فى حيويتها عن الطبيعة بل
تزيد ، ففيها القدرة على التجميل ، وعلى التنسيق لتجعل من الطبيعة
أجمل مما هي عليه كتلك التى أتت بها القصيدة عن بناء .

..... عش رؤى من كلمات
سامقا يعترش اللباب فى أحرفه
سنذيب الشعر فى زخرفه
وسنروى زهره بالكلمات
وسنبني شرفة للعطر والورد الخجول
ولها أعمدة من كلمات
ومعرا باردا يسبح فى ظل ظليل
حرسسته الكلمات

مما يجعل الرائي يتطلع الى معمار هذا العش المتلاشي بلبناته ،
وأعمدته ، وممراته ، وسموقه ، وزخرفه ، وزهوره ، وعطوره ، وحراسه
فيرى فيه جمالا يفوق جمال الطبيعة .
هذا بالإضافة الى ما تناولته القصيدة من أقمار جزئية تتلألا
الكلمة بها فهي .

... أحيانا أكف من ورود
بلودات العطر مرت عذبة فوق خدود
وهي أحيانا كؤوس من رحيق منعش
وشفتها ، ذات صيف ، شفة فى عطش (١٠١)

وبالإضافة الى ما تناولته من فلسفة مشرقة حول الكلمات ،
ودورها فى سائر أنحاء القصيدة . وعلى ذكر أغنية حب للكلمات تأتى
قصيدة كلمات .

ونلاحظ أنها هي الأخرى لا تقل عن غيرها من الأقمار ، ففيها الى
جانب الصور الرفافة الحوار بينها وبين عناصر الطبيعة وفيها تتجمل

العناصر ، وتفتن ، وتعرض أجمل ما تملك لاسعادها ، وهدهدة
عواطفها ، كما تحكى هي عنها فتقول :

شكوت الى الريح وحدة قلبي وطول انفرادي
فجأت معطرة باريح ليال الحصاد
والقت عبر البفسج والورد فوق سهادي
وملت شذاها لغدى الكليل مكان الوساد
وروت حنيني بنجوى غدير يفنى لواد .
وقالت : لاجلك كان العبر ولون اتوهاد
ومن اجل قلبك وحدك جئت الوجود الجميل
فقيم العويل ؟

غير أن الشساعة بما عرف عنها من تفرز كانت تهى لاستحضار
الجانب الآخر ، الذى تلمسته تلمسا فتقول :

..... ثم جاء المساء الطويل
وساد السكون عباب الغلام الثقيل
فسألت ليل : احق حديث الرياح ؟
فرد الدجى ساخر القسمات
« اصغتها ؟ انها كلمات (١٠٢) »

ولكنها مع هذا لم تستطع أن تمنع التلألأ فى القصيدة حتى فى هذا
الجانب الآخر ، جانب المساء الطويل ، والمساء الذى يجز سلاسله فى
جمود وضيق ، والمساء اللطيف ذات دجى من اماسى الحريف ، فخفة
القصيدة ، ورشاقة موسيقاها لاتساعد على ذلك .

و « الشيخ ربيع » من شجرة القمر لا يضعف من بهائه احياءات
الشيخ فيه ، فهو شيخ متجدد ، خفيف الظل ، خفيف الحركة ، انه .

يتمطى قائما ثم يسير
ويده تشرآن الورد فى المرح البديع
فوق اعشاش العصافير ، على شط الغدير
وله نعلان لا مسمار فى كعبيهما
بل ازاهير واوراق ، ومن لونيهما
تشرب الشمس وتسقى المغربيا

قبل أن تلوى خطاها وتضيع فى الذرى خلف الربى

ويزيد من تالى « الشيخ ربيع » ما فى القصيدة من أصواتها
الثلاثة : صوت الحاكى الواصف لحيوية الشيخ وبهائه ، وصوت الكورس
المردد لعطش العناصر للشيخ ، وتوسلاتها بأن يعود ، وأن يطيل مكثه
فيها ، وصوت الشيخ ربيع المتدفق ، المعبر بأسلوبه الخفيف الظل عن
أعماله ونشاطاته . وهو بهذا ينفصل عن « نيسان » ويستقل ، لأنه
يرحب به قائلا :

... « أهلا وسهلا » ..

مرحبا نيسان ! قد حان لنا أن نظهرا (١٠٣)

وان كان يلزمه ، ويحل فيه . وإذا كان البحترى قد شخص
الربيع ، وبث الحياة فيه ، وجعله يأتي ويختال ويضحك ، وينبه الورود
فتستيقظ ، فان « الشيخ ربيع » قد استقل تماما ، بل وأخذ يتشكل فى
شخصية نمطية تماثل « بابا نويل » فى الفلكلور الأوروبى ، وكان توقيت
ظهوره فى نيسان ، ليجوب الأرض ، وديانا ، وبيدا ، وسهوبا ، فى رداء
أخضر .

وعلى ذكر الشيخ ربيع يأتي « النهر المغنى » فكلاهما مترجم ،
الأول عن الشاعر الفرنسى « بروسير بلانشين » والثانى عن الشاعر
الانكليزى المعاصر « كريس همفريس » من قصيدة له عنوانها Avoca
وكلاهما ربيع الأول فى المكان والزمان المحددين بفصل واحد من فصول
العام ، والثانى فى المكان والزمان الدائمين ، فالنهر المغنى ربيع دائم ،
وكلاهما ينتشر وينساب ، الأول على امتداد واسع فى فصله المعتسدا ،
والثانى على طول امتداده من منبعه الى مصبه ، وكلاهما له نعلان . الأول

..... لا مسمار فى كعبيهما

بل أزهى وأوراق من لونيهما

تشرب الشمس وتسقى المغرب (١٠٤)

والثانى : نعلام من فضة

ومن قطرات ندى من زهر

يغف الى البحر فى لهفة ويبحث فيه عن المستقر
يلقى شواطئ مسحورة مبللة برشاس الطير (١٠٥)

وكلتاها يتحرك فى أجواء يوتوبيا خالصة .

وتسلمنا قصيدة « النهر الغنى » الى قصيدة « ماذا يقول النهر ؟ »
وهى مهداة الى الصديقة التى سألتها ذات مساء هذا السؤال ، وفيها
تستشف ما يقول النهر من أقاصيص ، وأغاني ، وتساييح ، تنسج فى
أجواء يوتوبيا الابداع ، ومن هذه اليوتوبيا كان التصوير المبدع ،
والهمس الرقيق . يقول النهر : القصيدة

ينسجها من رقص ضوء القمر
ينسجها من غزل ناعم
يداعب النخل به المنحدر

يقول النهر : أغنية

قديمة ، بنت ليال طوال
غنى أساها مرة عاشق
والليل سكران بكاس الجمال

يقول النهر : تسبيحة

من بابل التشوى بعطر البخور
وموكب الكهان فى معبد
دجلة يطوى سرره والصخور

الى آخر ما فى الأقصوصة ، والأغنية ، والتسبيحة من تصوير
مبدع ، وهمس رقيق .

لو كشف الزنبق الفاظه

لم يبق معنى لشذاه الرقيق (١٠٦)

غير أن النهر ليس دائما على هذه الصورة - أعنى ليس دائما على
صورة النهر الغنى - فهناك الى جانبه « النهر العاشق » من شجرة القمر ،
ولكن شتان بين الغناء هنا والعشق هناك - صحيح ان العشق هناك فيض
هاثل من أحاسيس الهوى ، ولوعات الجوى ، وتحركات الفؤاد ، ولكنه
مع هذا هو عشق النهر الهائج فى زمن الفيضان ، وأنى لهذا النهر الهائج
أن يسيطر على أحاسيسه ولوعاته ، وتحركات فؤاده ، انه ينتشر ،
وينساح ، ويعلو ، ويركض لهفان أن يطوى صبانا .

فى ذراعيه ويسقينا الحنانا

وهو لا يدري أنه يحكم دائرته على أحبابه ، وأنه يطارهم فى القرى .
وفى الشعاب ، والوديان

لم يزل يتبعنا مبتسما بسمة حب
قلعاه الرطبтан

تركت آثارها الحمراء فى كل مكان
انه قد عاث فى شرق وغرب
فى حنان

ولقد استعارت له ملامح العنفوان ، والانتشار ، والعنف ،
والهوج ، والحب ، والحنان لا من صورة مختبئة وراء صور جزئية - كما
فى أغنية لشمس الشتاء - ولكن من صورة واحدة مشخصة حية وقوية
وواضحة منذ بدء القصيدة .

أين نمضى ؟ انه يعدو إلينا
واكتفا عبر حقول القمح لا يلوى خطاه
باسطا ، فى لمعة الفجر ، ذراعيه إلينا
طافرا ، كالريح ، نشوان يده
سوف تلقانا وتطوى رعبنا أنى مشينا (١٠٧)

والنهر العاشق - هذا - قمر آخر يقول وان كانت تشوبه كلف
من الطين .

بقيت هناك أرقام أخرى ربما كانت أكثر تألقا ، لا لما فيها من
حيوية الأسلوب وحسن الانتقاء ، ورشاقة التناول ، وكثرة الصور ،
وانما لما فيها من حرارة تشد الرائي وتجذبه الى فلكها ، فما يستطيع
التخلص منها ، لأنها تتناول أحاسيس أسرية دافئة ، وهى على الترتيب ،
الى ميسون ، البعث ، مشغول فى آذار ، أغنية لطفى ، وكلها فى شجرة
القمر .

و « الى ميسون » احداها ، « و » ميسون ، هى ابنة عمته التى
من أجلها صنعت « شجرة القمر » فى سنة ١٩٥٢ ، وإليها أهدت هذه

القصيدة الصغيرة التي تتناسب وطفلة عمرها ثماني سنوات في ذلك الحين ، وهي - أي القصيدة المهداة - أقمار تتلأ ، لأنها أخذت أسلوب المشاكلة ، والمشاكلة هي أن يذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته ، وقد ذكرت هنا أعين النجوم ، وبسمة القمر ، وخضرة الكروم ، وانتثار الورود ، وكلها في حالة أقول ، فأخذت « ميسون » بالتالي هذه الأشياء على طريقة المشاكلة ، حيث تقول :

ان خبت أعين النجوم	وسجت بسمة القمر
واختفت خضرة الكروم	وذوى الورد وانتثر
كنت لي أنت كوكبا مخملي الـ	لمس ينثال نبع عطر وضوء
كان لي من بريق عينيك لون الـ	قمر اللدن في ليالي الدفء
كان وحيي حكاية منك فيها	من شذى الورد ألف شيء وشيء
كنت لي أنت يا بنفسجتي فجـ	ر جمال مطلسم غير مرئي

فمصادر الضوء في الأبيات هي : الكوكب المخملي ينثال نبع عطر وضوء - بريق عينيك لون القمر اللدن - شذى الورد - بنفسجتي - فجر مطلسم غير مرئي - وكلها قد أتت لتشتمل - المطلق وهي الى جانب أنها أقمار تتلأ فيها من حيوية الطفولة ، وجمال اللدونة الشيء الكثير .

أما الآخرين ، البعث ، ومشغول في آذار ، وأغنية لطفلي فهي مهرجان أقمار ، لأنها أنشئت على التوالي في سنتي ١٩٦٢ و ١٩٦٣ أي بعد زواجها بعام فهي على الحقيقة وعلى المجاز مشاركة في مهرجان الأفراح ، وهذه المشاركة هزت كثيرا من توازنها العاطفي الذي كان قد أخذ سمنا معينا الى ذلك التاريخ .

ولا اعتراض لنا على عنوان القصيدة الأولى « البعث » فهذا شعورها ولا مشاحة في الشعور وانما في هذه الاعتذارات التي قدمتها بين يدي بعثها الجديد - عن كل ما مر بها من تجارب الى درجة الانكار ، وهذا يهدد على الأقل ما وصلنا اليه من نتائج ، وما قمنا به من محاولات لاستنكاه النفس ، واستبطان الذات ، وذلك حيث تقول :

انا غيت للظلال واعطيت	ت هوأي المفتون للشباب
وعبرت الحياة وسني وشيد	ت قلاعا جلد انها من رياح
وعصرت الأوهام في قبضتي حيد	نا وأهديت للطيفوف صلاح
وأخيرا أتيت أنت وأسلم	ت كؤوسى الى شفاة الصباح

فتجعل من كل ما مر بها ظلالاً وأشباحاً ، ونقول لها حتى ولو كان
كذلك فالظلال هي انعكاسات حقائق ، والأشباح كذلك هي ظلال
موجودات ، وإنكارها هذا أمر طبيعي في هذا الموقف بالذات رغم ما ينطوي
عليه من تهديد لنتائج الدراسة كما ذكرنا من قبل ، ولكن إذا ضربنا
صفحة عن هذا التهديد ، نرى أنه يسلمنا بحرارة إلى ما في القصيدة من
صدق الشعور ، وجمال الأداء ، وقوة التعبير عن الاحساس بالفرح
والامتنان ، وذلك بأسلوب المكافحة بين حياة المحل التي مرت بها رغم
امكانات العطاء ، وبين تفجر الينابيع التي مستها عصاه فإذا بها كلها
عطاء في عطاء . كما في هذه الأبيات .

نغمي كان جلولاً سكرى الـ جاء ينساب ليس يسقي العطاشا
فسن أن تسبح العصفير فيه وأهان الضحى وصعد الفراشا
وورودي لست رحيقاً عيرىـ لا وآلت لا تمنح الأحرشا
خزنت في عروقها قطرات الـ عطر بغلا بشهدا وانكماشا

★★★

انت فجرت أغنياتي ينبو ع حنان مشوق القطرات
الفعاعات فيه ضاقت بما يش سقلها من حرارة وحياة
بعثت في تحرق وارتعاش عن شفاء أو أعين عطشات
لتصب الصباح فيها وتسقيـ لها كؤوسا مشغوفة الحافات

★★★

وورودي التي ... الى آخره

كما يسلمنا هذا الموقف عينه الى تتبع محاولاتها في التماس الأسباب
الكامنة وراء كتمانها لمواطنها - غير مفلة حسن التعليل - والى شرحها
لأسلوب حياتها ، وأخيراً الى افضائها بهذا الحب الكبير الذي أنطقها بهذه
الأبيات :

انا لولاء كنت ما زلت سرا خافت اللحن باهت التلوين
انت حررت ذلك الوله الخصـ حب وأخجلت فيه ذل السكون
جئت كالضوء فانحنى لك قيـ وتلاشى توحشى وجنوني
وافاق الشعور ينفذ عار الـ صمت عن سر قلبي المكنون
انت علمت قلبي المطبق الكف سخاء الندى وبذل اللهب
انت صيرتني هتافة حب ثرة الواقع بعد طول نفسوب

انا غنيت باسمك العذب في كل انحناء ومفرق موهوب
لا تلمنى اذا ملأت بك الدنـ

يا فصاحت معي : حبيبي ، حبيبي (١٠٨)

قصيدة « البعث » قبر يشع من الداخل قبل اشعاعه من نسايا
الصور والعبارة تـ

كما أنه لا اعتراض لنا على قصيدة « مشغول في آذار » على أساس
أنها من خصوصيات الخصوصيات ، فهذا المشغول في آذار هو زوجها ،
بل على العكس هي من القصائد النادرة التي تسجل لحظة انعدام الوزن ،
في بداية نشوة البعث ، فاذا بسمتها العاطفي الذي كاد يتلاشى يمثل في
هذه المعابنة الظرفية التي تبدوها هكذا .

ينام الورد أو يصحو

وبيسم في اللي ليل ند أو ينتشى صبح
سواء ذاك أو هذا ، حبيبي ، أنت مشغول

سدى منى أوتار تصل وتراويل

على مكتبك البارد تنكب بلا أحلام

وتسرق روحك الأرقام

وعند رتاجك المسدود ترقد المواويل

وقد أضحك ، قد أبكى ، وأسهر في الدجى وانام

سواء .. أنت مشغول

باوراقك ، والحب على المكتب مقتول

ألا فلتسقط الأوراق والأقلام (١٠٩)

وهكذا الى نهاية القصيدة .

ولا حاجة بنا الى التنبيه الى ما في الأبيات من انتقاء ظريف لمعجم
الألفاظ ، ولا الى ما فيها من تصوير لاختلاف الطباع بين عاطفة وعقل ،
وشاعرية وعلم ، وموجب وسالب ، فهو - أى الاختلاف - من وسائل
النجاح وتمتين العلاقات .

كما أنه لا حاجة بنا الى التنبيه على أن يستكمل القارىء بقية
القصيدة وأن يرى ما فيها من رشاقة المعابنة ، وحلاوة الألفاظ .

أما « أغنية لطفى » ففيها الأمومة ، وفيها الفرحة ، وفيها الحب

وفيها الحنان ، وقد بنيت بطريقة التدوير على أساس من الفلكلور الشعبي الذي يجعل الشيء مرتبطا بآخر ، وهذا الآخر مرتبط بغيره ، وهكذا مما يتناسب مع أساليب اللعب ، وحياة الطفولة .

وانها لسعيدة بهذه الكلمات التي تمس شغاف الأم ، وهي كلمات ماما ، وبابا ، ودادا بلثغة طفلها العراقية ، فهي تجعل منها محاور ارتكاز حيث تقول :

ماما ماما ماما ماما ماما
براق الحلو اللثغة ينوى النوم
والنوم وراء الربوة هيا حلما
والحلم له أجنحة ترقى النجما
والنجم له شفة ويحب اللثما
واللثم سيوقظ طفلي

ماما ماما (١١٠) .

وهكذا الى نهاية القصيدة ، وبراق هو اسم وحيدها - أطال الله في عمره - فهذه القصائد الثلاثة هي كما قلنا مهرجان أثمار .

والى هنا نكون قد انتهينا من دراسة هذا القطاع من حياتها العريضة واصبحنا وجها لوجه أمام شخصيتها العادية ، التي ترى الأشياء رؤية عادية بعيدة عن التآزم ، وعن الانكباب على الذات .

وهنا يحق لنا أن نتعامل من هذا المنطلق العادي مع بقية قصائد هذه المرحلة ، وهذه البقية تتناول هذه الموضوعات :

الزنا ، المشاركة في آلام الناس ، شعر المناسبات .

٥ - الرثاء :

وهو محاولة للناسي والتصبر في أعز حبيبتين : عمته وأمها أما عمته أو على وجه الدقة عمة أبيها فاطمة فقد رحلت في سنة ١٩٤٨ ، وكان لها قبل ذلك على الشاعرة أباد بيضاء ، فهي كما تقول : قامت بتربيتها وكانت بها مولمة ، بل وقامت بتربية أخواتها الخمسة ، ولقد حفظت مذكراتها لها هذه العبارة : أنت تقفين هنا تفنين وتعبدن الأشجار ، وذلك حينما كانت تراها واقفة في حديقة البيت الخلفية ساعات متوالية

تغنى بأعلى صوتها أغاني عبد الوهاب الذي كانت معجبة بفنائه (١١١) ،
ولذا كان فراقها صعبا عليها ، وبخاصة فى هذه المرحلة المتأزمة من حياتها
— مرحلة ١٩٤٨ .

وفى محاولات حزينة قامت بكتابة قصيدتين : الأولى عقب وفاتها
بعنوان « الى عمى الراحلة » فى شظايا ورماد ، والثانية بعدها بشهور
بعنوان « هل ترجعين ؟ » فى قرارة الموجة ، ولما لم يكن لها خبرة بدروب
هذا الاتجاه ، ولم تكن لها محاولات فيه ، أخذت تتوكل على ما كان لها مع
عمتها من ذكريات ، متلبسة بطبيعة الرومانتيكيين الذين يلجأون الى الطبيعة
كلما ألم بهم كرب ، أو أصابهم ضيق .

أنا لم أزل فى العجز رائية للقلق فى صمت وإعياء
تدافع الذكرى على شفتى بعض ارتعاشات وأصداء
الجرح نديان تعيش به أصلاء ماضى ميت نساء
أيامه عادت صدى حلم لم تبق منه غير أشلاء
غير ابتسامات ممزقة أودت بهن مرارة الداء (١١٢)

ولقد حفلت القصيدة بطبيعة الحال بالفاظها المناسبة ، الذكرى ،
والجرح ، والموت والأشلاء ، وحرارة الداء ، والكآبة ، والألم ، والدموع ،
والياس ، والحزن والأرق ، وغيرها وغيرها . كما حفلت معانيها
بالذكريات ، وبمحاولات التعبير ، وبتصوير حالتها اثر الفجعة ، وبمحاولات
النسيان ، وبتصوير الفقيدة فى قبرها البارد ، وبخصلات شعرها على
سريرها الخاوى ، وبمكان رأسها على الوسادة ، وبمناجاتها ، وبغيرها .

وهى بذلك تتلمس الأحاسيس وإن كانت فيما يبدو ترغبها فى
قصيدتها الأولى هذه على أن تستقر وتستكين ، وهذا يرجع — فيما نعتقد —
الى أنها نظمت القصيدة وهى فى قمة الحزن . غير منتبهة الى ما فى هذا
من خطورة ، فالأحاسيس لم تستقر بعد فى أعماق اللاشعور ، ولم تتخمر
لتندفع بعد ذلك بعفوية ، بدليل أنها فى القصيدة الثانية كانت أكثر
انطلاقا ، وأكثر اندفاعا ، وأكثر خصوبة .

مازالت الذكرى تفزع وراء أحاسيس الدفين
إن نمت ألحها تسير معى يجسدها الحنين
تاويهة ألقى بها الماضى الى شطى الحزين

(١١١) اجابة عن أسئلة وجهها اليها أحد طلبة الماجستير ص ١٨ .

(١١٢) ج ٢ ص ١٣١ .

معصوبة بعروق أحلامي العجيسات الرنين

ان نمت ألحها فتصرخ لهفتي : هل ترجعين ؟ (١١٣)

أو بعبارة أخرى كانت أكثر انطلاقا الى عالم نازك بوسيقاه ، وصوره ، ومعجم الفاظه ، وتأسيسه الى ما وراء الشعور ، فنكهة أسلوبها ظاهرة على الأبيات ، وان كانت لم تخرج في معانيها كثيرا عن القصيدة الأولى .

وأما أمها فيكفي أن تقول : انها أمها ، وأى اضافات بعد هذا انما هي زيادة في شدة التعلق بها وكيف لا تكون كذلك وهي معها - من دون أخواتها - على الدرب ، تقول الشعر ، وتنظمه ، وتنشره في المجلات والصحف العراقية باسم السيدة « أم نزار الملائكة » ، كما تقوم بتوجيهها وتقويمها في بداية حياتها ، وان كانت كما تقول : كنت أناقشها مناقشة عنيدة ، ثم تعفيها من المسئوليات المنزلية اعفاء تاما فيساعدنها ذلك على التفرغ ، والتهيؤ للمستقبل أدبي وفكري خالص (١١٤) ، ولقد رحلت هي الأخرى في ظروف مأساوية عنيفة تحكي عنها في مذكراتها فتقول :

« وفي عام ١٩٥٣ حدث لي حادث هز حياتي الى أعماقها ، فقد مرضت والدتي مرضا مفاجئا شديدا ، وقرر الأطباء ضرورة اجراء عملية جراحية لها في لندن فورا ، ولم يكن في بيتنا من يستطيع السفر معها الى انكلترا سوى بسبب معرفتي للندن ، وحياتي فيها فترة ، وبسبب إتقاني للغة الانجليزية - وكان « نزار » قد سافر الى الولايات المتحدة للدراسة - كل هذا اضطرني الى أن اصحب أمي المريضة أشد المرض الى لندن على عجل ، والرعب مستول على ، فقد كنت خائفة في أعماقي من شيء رهيب يسبق لي لم أشخصه ، وقبل سفري بأسبوع حلمت أنني أسير في شوارع لندن وأحاول شراء تابوت ملسون ، وأبحث وأبحث وأبحث في لهفة ورعب فلا أجد من يبيعني تابوتا ، ولم أقص حلمي هذا على أحد في البيت ، وسافرت بأمي الحبيبة التي دخلت غرفة العمليات وخرجت منها محمولة على نقالة حيث أودعوها في عنبر الموتى بالمستشفى وريثما تتم اجراءات الدفن المعقدة ، وقد رأيته وهي تحتضر في مشهد رهيب هز حياتي الى أعماقها ، وكان علي أن أحضر مشاهد الجنازة والدفن وأنهض بأعبائها وهي أعمال لم أعتد القيام بمثلها . وعلت الى العراق بعد أسبوعين ذابلة حزينة ، مهزوزة النفس ، فقد كنت أحب أمي حبا شديدا لا مثيل له ، وما كنت أرى اخوتي وأقاربي يلبسون السواد وهم يستقبلونني في مطار بغداد حتى بدأت أبكي وأبكي وأبكي لا ينقطع

ليلا ولا نهارا ، وسرعان ما لاح لي بوضوح أنني مريضة ، فبادرت الى مراجعة طبيب عالجني بالجبوب المهدئة ، فتوقفت دعوى ، وإن بقي الحزن يحصر في حياتي حتى اليوم بعد احدى وعشرين سنة من وفاة والدي برحمها الله ، وكانت حصيلتي الشعرية المباشرة بعد وفاة أمي قصيدة سميتها « ثلاث مرات لأمي » استعملت فيها أسلوبا جديدا لم يسبقني اليه أحد ، وسرعان ماذاعت قصيدتي هذه ، واستقبلها الشعراء بحرارة واعجاب بالغين (١١٥) .

رغبتى أن نجاحها في قصيدتها « ثلاث مرات لأمي » يرجع الى اخفاقها في محاولات السيطرة على أحزانها ، وإلى اعتزاز نفسها ، وسيطرة الخوف على أعصابها . ثم الى محاولات التعايش مع المأساة بتسييسها ، وهدهدتها . واستلال مظاهر العنف منها ، ولذا تناولتها بهدوء ، وقامت بتشخيص الحزن تماما ، فجعلت منه فى مرثيتها الأولى غلاما مرهفا ، صافى الشعور . هادئا ، حزينا ، خجولا . سابحا فى بحر أريج ، سارقا أسرار الثلوج الى آخره - أى أنها أعطت له مواصفات مريحة ، كي تستطيع أن تتعايش معه . وتهيات لاستقباله ، بل وفرضت على غيرها كذلك أن يتهبأوا لاستقباله ، والاحتفاء به ، قائلة بأسلوبها الحاسم :

الفسحو الدرب له ، للقدام الصافي الشعور ،

للغلام الرهف السابح فى بحر أريج ،

ذى الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج

انه جاء اليئا عابرا خصب الرور

انه أهذا من ماء القدير

فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج

ومضيفة للمواصفات السابقة مواصفات أكثر اراحة ، وللتعريف به تعريفات أكثر ابانة ، كإين يحيا ، وإين كوخه ، وكيف يقتات ، كي يكون استقباله طبيعيا ، ويكون الكشف عن استسلامها له فى النهاية طبيعيا كذلك ، لأنها تريد أن تتعايش معه ، وأن توطن نفسها وغيرها على ذلك ، فزيارته ستطول .

نحن هبانا له حبا وتقديسا ونجوى

وتهيانا للقيام عيونا وشفاها

وسنلقاه مصلين كما نلقى الها

وسنهديه انفجار الأدمع العذبة سلوى

وسنحبه نسي القوي والقوى وسنعطيه عيوننا وجابها • (١١٦)

بل وأكثر من هذا تريد أن تستل أحقادك بتجليله ، والترحيب به
في بقية المراثية •

وتفعل مثل ذلك في المراثية الثانية ، وتضيف كشفا آخر عن هويته
كانه غير معروف •

انه حزنا الصبي لقينا د على غير موعد وانتظار
لم يزل هادنا خجولا كما كا ن وما زال غامق الاسرار
جاءنا دافنا ارق من اللـ ع وأحلى من رعشة الاوتار
ففرشنا له طريقا من الله لقة والحب واللموع الفزاد

كما تضيف وصفا عاما لاحتفائهم به ، واعزازهم له ، وغسلهم جبينه
بدموع صامتات عطشى تذوب حنانا ، وأخيرا تكشف عن السر ، انه ليس
كأى حزن ، لانه حزن مرتبط بأعز ما كان وهو الأم ، فهو خيطها الأخير
الها •

انه خيطنا الأخير الى السر وة فيه من أمسنا ألف شيء
لم يزل هامسا لنا : « انها ما تت » على سمع الشذى والضوء
ان فيه من وجهها وامانيـ ها وأشواقها بقية دفء
وهو احساسها يعود إلينا مرعشا من كيانتنا كل جزء

إذا هو الخيط الممتد ، وهو الصلة الوحيدة الى الطرف الثاني ، وهو
الأم •

ان فيه نهاية الطرف الثا نى لما هلم الردى من أماني (١١٧)

وإذا كانت السروة هي رمز الأم ، وكان الحزن هو خيطها الوحيد
الى السروة فإن الزهرة السوداء أخذت نفس الرمز في المراثية الثالثة ،
وهي أثر من قراءاتها الأوروبية ، صاغتها بأسلوبها الرشيق ، وحملتها
معاني الحزن ، وشعور الفقد ، واحساس الضياع ما شاء لها كيانتها
الراقيق أن يحتمل ، ثم أبرزتها في نهاية القصيدة بعد أن كانت قد
جسدت في أولها مأساة الضياع والفقد وأجلتها ، وجعلت منها مثار دموع ،
بتصويرها الساذج البسيط •

كنزنا القال تركناه هنا
 لحظات ثم اسرعنا اليه
 والتمسناه وراء المنحنى
 وعلى اثل فلم نثر عليه

★★★

وسألنا عنه في القابة وبوه
 فاجبت انها قد نسيته
 وهمسنا باسمه في سجع سروه
 فتناست في الدجى ما سمعته

★★★

غير ان الفجر حيى في ابتسام
 وأرانا في مكان الكنز زهره
 نبئت سوداء في لون الظلام
 وسقاها دمعا لنا ونفزه (١١٨)

عكذا جعلت من « ثلاث مرات لأمى » بمحاولاتها تسييس المأساة
 رعمدهتها واستلال مظاهر العنف فيها ، ثم بتفننها في تشخيص الحزن
 فى أكثر من صورة تعبيراً صادقاً عن الحزن ، ، وهذا هو السر فى انتشارها
 والاعجاب بها .

على أن تسييسها بهذه الصورة النفسية لا الفنية قد أضر بها - أى
 بالشاعرة - ضرراً شخصياً لما يحيل من جوانب عاطفية تضعف من قدرتها
 على مواجهة المأساة وعلى التصدى لها ، والاحاطة بها - فهذا بلا شك لين
 فى مواجهتها ، ولذا طال أمدها حتى ضاقت بها ، وبدلاً من أن كانت تقنى
 للحزن فى « ثلاث مرات لأمى » مرجحة به ، موطنه نفسها على التعايش
 معه ، أصبحت تقنى للآلم ، فى « خمس أغان للآلم » فى شجرة القمر ، بعد
 ثلاث سنوات من الوفاة ، ضائعة به ، محاولة التخلص من آثامه وجرائره .

مهدى ليالينا الآسى والحرق

ساقى مآقينا كؤوس الأرق

ولكن هيئات ، فلقد أعطت له من نفسها منذ زمن طويل ، وبالغت

في العطاء ، ولم توقفه عند حد معين بعد وفاة أمها ، مما جعله ينسب أظافره
ومخالبه في مشاعرها وأحاسيسها •

نحن وجدناه على دربنا
ذات صباح مطير
ونحن أعطينا من حبنا
ربة اسفلق وركنا صغير
ينبض في قلبنا

★★★

فلم يعد يتركنا أو يغيب
عن دربنا مره
يتبعنا ملء الوجود الرحيب
يلبثنا لم نسقه قطره
ذاك الصباح الكئيب

فهى التى أطعمته من قبل ، واستنامت له ، ثم حاولت التخلص منه،
ولكن ميهات وقصيدتها « خمس أغان للآلم » ما هى الا تصوير لهذا الصراع
الدائب بين محاولات التخلص منه ، والاختناق فى هذه المحاولات •

أمس اصطحبناه الى لبحج المياه
وهناك كسرناه بدنه فى موج البحيره
لم نبق منه آهة لم نبقى عبره
ولقد حسبنا اننا عدنا بمنجى من آذاه
ما عاد يلقى الحزن فى سماتنا
أو يخفى الغصص المريرة خلف اغنياتنا

★★★

ثم استلمنا وردة حمراء دافئة العبير
أحبابنا بشوا بها عبر البحار
ماذا توقعناه فيها ، غبطة ورضى قرير
لكنها انتفضت وسالت ادعما عطشى حرار
وسقت أصابعنا الحزينات النغم
انا نحبك يا ألم •

إذا هى الواردات تأتيها عبر البحار من عمتها وأمها مقنعة ، دافئة
العبير ، فتصيب محاولاتها العقلانية بالانهيار ، وتجعل الألم يظهر من

جديد ، وتدفع بها دفعا الى أن تحرق له البخور ، وتقدم القرابين حقيقة الى نهاية القصيدة ، لأنها ما عادت تستطيع الا أن تتعاشى معه .

انا نحبك يا ألم

يل وأن تدفعها الى أن تعود الى نغمتها الأولى ، نغمة أن الألم هو مفجر الأحاسيس ، مانع العطاء ، خالق البقرية .

انت يا من كفه اعطت لحونا وأغاني

يا دعوا تمنح الحكمة ، يا نبع معان

يا ثراء وخصوبة

ياحنانا قاسيا يا نغمة تقطر رحمه

نحن خبانك في احلامنا في كل نغمة

من اغانينا الكئيبه

واذا كان الحزن غلاما مرهقا صافى الشعور فان الالم :

طفل « صغير » ناعم مستفهم العيون

تسكته تهويده وربته حنون

وان تبسمنا وغنينا له ينم (١١٩)

٦ - المشاركة في آلام الآخرين :

وقبل أن نفلسف نظرتها الى الآخرين نخص قصيدتها « الشهيد » من قرارة الموجة ببداية الحديث عن الآخرين ، لما للشهيد من منزلة سامية رقمه اليها الدين ، ومكانة عالية وضعته فيها الشاعرة استجابة لأوامر الدين ، واعتقادا منها بأن ذكرى الشهيد خالدة تتحدى الطغاة والجلادين . فالشهيد في قصيدتها مثال يرتقى الى عالم المثل ، فهو يتلأأ في دجى الليل العميق ، رغم ما أهالوه على جثمانه من أدران حقدهم الدفين .

ويبدو أن الشاعرة وهي تنظم قصيدة « الشهيد » كانت مركزة على شهيد بعينه ، أراق الطغاة من بنى قومها دمه ، ومنعها الخوف ، والتقية من أن تحلده بسماته العينية ، فيصيبها من جراء ذلك شيء من أذى الجلادين ، والا فما معنى انهم قتلوه في دجى الليل العميق ، وأراقوا دمه الصافى الكريم فوق أحجار الطريق ، وعقاييل الجرية حملوا أعباءها ظهر القدر ، وصباحا دفنوه ، وما معنى :

حسبوا الاعصار يلوى
ان تعاملوه بستر او جدار
وراوا ان يطفئوا ضوء النهار
غير ان المجد أقوى

وما معنى :

فليجنوا ان ارادوا
دونهم ٠٠ وليقتلوه ألف قتله
فقلنا تبعته أمواه دجلة
وقرانا والحصاد

فالقصيد تضح عينها على شهيد بعينه ، شهيد ثائر ، وتضيف الى
ذلك تخليدها الحي لذكراه ، وتصويرها لانبعائه من جديد :

في أغانيها وفي صبر التخيل
في خطى أغنملنا في كل ميل
(١٢٠) من اراضيها العطاش

وهي فوق ذلك تصوير لمودته أقوى مما كان في أرقى صورة ،
وباجمل نغم عرفه الأدب الحديث .

وقريبا من هذا المرتقى لا على مستوى الشهادة ، وانما على مستوى
التضحية كرمز تأتي قصيدة « نحن وجميلة » من شجرة القمر ، وقد
تزامنت مأساتها مع انفجار ثورة ١٤ من يوليو (تموز) ١٩٥٨ العراقية .
وكانت مشاعر العروبة ما تزال في قمة توهجها ، وكان الاستعمار الفرنسي
للجزائر ما يزال في قمة بطشه وهيجانه .

ولقد قام الاعلام العربي آنذاك بدوره الهائل في تصوير محنة
جميلة ، وشاؤك معه على الصعيد العالمي بعض من الفلاسفة والمفكرين
العالميين والفرنسيين بخاصة ، وكان لذلك دوى هائل خشيت معه الشاعرة
أن يقتصر الأمر على الدوى كما هي العادة ، وأن تظل جميلة حبيسة البطش
الفرنسي في الجزائر ، ولذا كان اندفاعها الحاد بمشاعرها القومية العربية
أولا ، وبمشاعرها الانسانية ثانيا ، فأشبعته العرب تهكما وسخرية ، بل
وأشبعته نفسها وغيرها من الشعراء كذلك في قصيدتها « نحن وجميلة » :

جميلة ! تبكين خلف المسافات ، خلف البلاد
وترخين شعرك كفك دمعك فوق الوساد

أتبكين أنت ؟ أتبكي جميله ؟
 أما متحورك اللحن السخيات والأغنيات ؟
 أما أطمعوك حروفا ؟ أما بطلوا الكلمات ؟
 فقيم الدموع اذن يا جميله ؟
 ونحن منحنا لوصف جراحك كل شفه
 وجرحنا الوصف ، خدش أسماعنا المرفه
 وأنت حملت القيود الثقيله
 وحين تحرقت عطشي الى كاس ماء
 حشدنا اللحن وقلنا سنسكتها بالقناه
 ونشدو لها في الليالي الطويله

ومن ثنايا التهكم كانت ملاجع جميله تتحدد بسماتها الخاصة في
 مخنتها المعصية فتشف عن مأساتها التي تثير المشاعر ، لا على المستوى
 العربي وحده ، بل وعلى المستوى العالمى كذلك ، كما تتحدد سلبية العرب ،
 واكتفاؤهم بالكلام ، وترديد الأحاديث عن جميله ، وتضحيات جميله ،
 وكلاهما - أعنى المأساة ، وحديث العرب عنها بالكلام دون الأفعال - جراح
 مزدوجة لجميله ، هذا عن سوء نية ، وذاك فى ابتسام وحسن طوية .

فيالجراح تعمق فيها نيوب فرنسا
 وجرح القرابة اعمق من كل جرح والسى
 فواخجلت من جراح جميله ! (١٢١)

ويسلمنا هذا المنطلق الثالث فى تصور علاقاتها بالآخرين الى المنطلق
 الواقعى الذى يتعامل مع الآخرين كآخرين ، ولها مع هذا المنطلق فلسفة
 تناولتها قصيدتها « لنكن اصدقاء » من شطايا ورماد ، ومع أنها قصيدة
 جامدة ، تعبيرها مسطح ومباشر الا أنها انسانية تدعو الى الصداقة عن
 عقيدة ، وتعدد صورها فى مجالاتها المتعددة فتقول :

لنكن اصدقاء
 نحن والظالمون
 نحن والعزل المتعبون
 والذين يقال لهم « مجرمون »
 نحن والأشقياء
 نحن والثلمون بخمر الرخاء

والذين ينعمون في القفر تحت السماء نحن والتهانون بلا ماوى

.. الى آخره ، وتمتلئ لكل هذه الدفقة من الصداقة . وهذا الاتساع الذى يجمع في اطار الصداقة حتى بين المتناقضات تعليلا يتدافع من أحاسيس يملأها الخوف ، ويدفع بها الى محاولات الاطمئنان والأمن ، تجاوبا مع طبيعتها الأسبانية ، ونظراتها المتشائمة الى الحياة والى الوجود . وهى نظرات تدعو الى التضامن ، والى الصداقة ، كى تغلب الانسانية على مشاكل الحياة والوجود .

لنكن أصدقاء
في متاهات هذا الوجود الكثيب
حيث يمشى النعار ويحيا الفناء
في زوايا الليال البطاء
حيث صوت الضحايا الرهيب
هازنا بالرجاء
... .. الى آخره

بل وتبشر بعودة القصة الى حظيرة الشعور ، ومحراب الندم ف :

الأكف التى عرفت كيف تجبى النداء
وتعز رقاب الغليين والأبرياء
ستحس اختلاج الشعور
كلما لامست اصبعها أويدها
..... الى آخره (١٢٢)

ومعنى هذا أن الصداقة عندها أساس هام للحياة الكريمة ، ولها مفهومها الكبير الذى تندرج تحته ألوان المروءات والتعاطف والمحبة الكبير . فإذا ما جرحت الصداقة بهذا المعنى لآى أمر كان ، أو أهملت من أية طائفة كانت ولتكن طائفة الأغنياء ، الذين وصل بهم الشبح والامتلاء الى التبذل كانت ثورتها عارمة ، وهذا هو ما فعلته فى قصيدتها « الى العام الجديد » من قرارة الموجة ، التى صورت فيها هؤلاء الأغنياء بصورة الطيوف والأشباح التى ينكرها البشر ، ويفر منها الليل والماضى ويجهلها القدر ، وكان تعليلا فى قمة ثورتها لذلك هو نقصان الشعور ، الذى أنطقهم بهذه الأبيات التى تقول :

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا
لا حلم ، لا أشواق تشرق ، لا منى
أفاق أعيننا رماد
تلك البحيرات الرواكذ في الوجوه الصامته
ولنا الجباه الساكنة
لا نبض فيها لا اتقاد
نحن العراة من الشعور ، ذوو الشفاه الباهتة
الهاربون من الزمان الى العدم
الجاهلون اسي النثم
نحن الذين نعيش في ترف القصور
ونظل ينقصنا الشعور
لا ذكريات ،

٧

نجيا ولا ندرى الحياة ،
نجيا ولا نشكو ، ونجهل ما البكاء •
ما الموت ، ما الميلاد ، ما معنى السماء (١٢٣) •

وتستمر فتصب جام غضبها على هؤلاء الأغنياء ، متبلدى الشعور
تصبه صورا موقعة على دفعات غضبها ، كأروع ما عرف الأدب الحديث
صورا وانفعالات •

وهنا يتدافع الوجه الآخر : وجه الضحايا ذوي الشعور . الذين ندفع
بهم قسوة الطفلة ، الى كتمان الأحاسيس ، وواد الشعور ، معلنا في ثورة
عارمة عن وجوده الكسير الحزين ، وذلك في قصيدتها « الراقصة
المذبوحة » من قرارة الموجة :

ارقصى مذبوحة القلب وغنى
واضحكى فالجرح رقص وابتسام
اسالى الكوتى الضحايا أن يناموا
وارقصى أنت وغنى واطمئنى
ادموع ؟ أسكتى الدمع السخيلا
واعصرى من صرخة الجرح ابتسما
انفجار ؟ هذا الجرح وناما
فاتركيه واعبدى القيد المهينا (١٢٤)

والكلام للطفلة متبلدى الأحاسيس ، متبلدى الشعور ومع أن الراقصة

• (١٢٤) ج ٢ ص ٢٢٢

• (١٢٣) ج ٢ ص ٢٥١ وما بعدها •

المذبوحة ، لم تصل الى ما وصلت اليه « الى العام الجديد » من حيوية التصوير ، وعنف الايقاع ، واندفاع الثورة ، الا انها تمثل بهذه المفارقة شيئا من تصورها لمعاناة الآخرين ، بل انها من حيث سياقها الشعوري لا من حيث تاريخها الزمني بداية لتصوير شيء من معاناة الآخرين ، ونقول بداية ، لانها تضرب في محيط التجريد ، وتبتعد عن تحديد الملامح الخاصة للمراقصة المذبوحة ، والا فقصيدتها « الكوليرا » من شطايا ورماد ، التي كتبتها في سنة ١٩٤٧ سبقتها الى الوجود بعام كامل ، وهي لخصوصيتها أكثر دلالة على اتجاهها المبكر للمشاركة في آلام الآخرين .

ومن هذه القصيدة « الكوليرا » تأخذ ملامح الآخرين ، وخصوصيات معاناتهم في الوضوح لتشف عن معان انسانية أعمق تأثيرا ، وأكثر خصوبة .

تقول الشاعرة عن هذه القصيدة ، وعن ظروف معاناتها لها : « وبعد صدور (عاشقة الليل) بأشهر قليلة انتشر وباء الكوليرا في مصر الشقيقة ، وبدأنا نسمع الاذاعة تذكر أعداد الموتى يوميا ، وحين بلغ العدد ثلاثمائة في اليوم الواحد انفعلت انفعالا شعريا ، وجلست أنظم قصيدة استعملت لها شكل الشطرين المعتاد مغيرة القافية بعد كل أربعة أبيات أو نحو ذلك ، وانتهيت من القصيدة ، وقرأتها واحسست انها لم تبصر عما في نفسي ، وأن عواطفى مازالت متأججة ، وأهملت القصيدة ، وقررت أن اعتبرها من شعري الخائب (الفاشل) وبعد أيام قليلة ارتفع عدد الموتى بالكوليرا الى ستمائة في اليوم . فجلست ونظمت قصيدة شطرين ثانية ، أعبر فيها عن احساسى ، واخترت لها وزنا غير وزن القصيدة الأولى وغيرت أسلوب تقفيبتها طانة أنها ستروى ظما التغيير عن حزنى ، ولكنى حين انتهيت منها شعرت أنها لم ترسم صورة احساسى المتأجج . وقررت أن القصيدة قد خابت كالأولى ، واحسست أنني احتاج الى أسلوب آخر أعبر به عن احساسى ، وجلست حزينة حائرة لا أدري كيف أستطيع التعبير عن مأساة « الكوليرا » التي تلتهم الملايين من الناس كل يوم .

وفي يوم الجمعة ٢٧/١٠/١٩٤٧ أفقت من النوم ، وتكاسلت في الفراش استمع الى المذيع وهو يذكر أن عدد الموتى بلغ ألفا فاستولى على حزن بالغ ، وانفعال شديد ، فقفزت من الفراش ، وحملت دفترا وقلم ، وغادرت منزلنا الذى يموج بالحركة والضجيج يوم الجمعة ، وكان الى جوارنا بيت شامق يبنى وقد وصلوا الى سطح طابقه الثانى - وكان خاليا لأنه يوم عطلة العمل فجلست على سياج واطوى ، وبدأت أنظم قصيدتى المعروفة الآن (الكوليرا) وكنت قد سمعت في الاذاعة أن جثث الموتى

كانت تحمل فى الريف المصرى مكلسة فى عربات تجرها الخيل ، فرحت
أكتب وأنا أتحسس صوت أقدام الخيل :

سكن الليل

اصغ الى وقع صدى الأنات

فى عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

ولاحظت فى سعادة بالغة أننى أعبر عن احساسى أدور تعبير بهذه
الاشطر غير المتساوية الطول ، بعد أن ثبت لى عجز الشطرين عن التعبير
عن مأساة « الكوليرا » ، ووجدتنى أروى ظمأ النطق فى كيانى وأنا أهتف :

الموت ، الموت ، الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت (١٢٥)

وهكذا كان تلمسها ، وكان انفعالها بآسى الآخرين .

وقصيدة « الكوليرا » ، هى تجربتها الأولى فى الشعر الحر - كما
رايت ، ولها فى دراسة هذا الجانب مكان آخر .

أما هنا ونحن نتتبع تيار مشاركتها فى آلام الآخرين فنرى أن أول
ما يلفت النظر فيها هو تلمسها لفزع الضحايا ، ومشاعر الرعب فى أجواء
يسيطر عليها الرعب - أعنى أجواء الفناء ، وأجواء الليل ، وما ينبعث فى
الليل من الأنات والصرخات والحزن ، وأجواء الفجر وما يضطرب فى
غيبته من خطى الباكين والمشيعين لعشرات الأموات ، وصرخات الطفل
المسكين الفاقد للأب والأم . وكانت بدايتها هكذا :

سكن الليل

اصغ الى وقع صدى الأنات

فى عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات

صرخات تعلو ، تضطرب

حزن يتدفق ، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

فى كل فؤاد غليان

فى الكوخ الساكن احزان

فى كل مكان روح تصرخ فى الظلمات

(١٢٥) لمحات من سيرة حياتى وثقافتى ص ٤ و ٥ .

في كل مكان يبكي صوت

هنا ما قد مزقه الموت

الموت ، الموت ، الموت

يا حزن النبل الصارخ مما فعل الموت

وثاني ما يلفت النظر فيها هو تشخيصها لداء « الكوليرا » وكيف
استيقظ نقداً يتدفق موتوراً •

يصرخ مضطرباً مجنوناً

لا يسمع صوت الباكينا

في كل مكان خلف مغليه أصداً (١٣٦)

وثالثاً ، هو تلك المفارقة التي سبقها الى معناها « طه حسين » في
الأيام ، وهي موت من هو أكثر تحديداً في الموت ، وأكثر جراً عليه ، موت
حفار القبور ، ومؤذن الجامع ، ومؤذن الميت •

وبعد « الكوليرا » تخطو في هذا الاتجاه الصحيح خطوات فتنتقل من
التجريد حيث « الراقصة المذبوحة » ومن التعميم حيث « الكوليرا » الى
التخصيص حيث « النائمة في الشارع » و « مربية امرأة لا قيمة لها »
و « غسلا للعار » وكلها في قرارة الموجة ، وهي بذلك تحدد نماذجها
بعلامه تشف عن خصوصياتها وعن ارتباط عواطفها بها . وهذا أدل على
المعاناة ، وأروع في إثارة المشاعر ، بل وأكثر انطلافاً في الأجواء العالمية ،
لما يثير من مشاعر انسانية مشاركة في نفس الأحاسيس ، ونفس المناظر .
أما « النائمة في الشارع » فلقد بلغ من توصيف المأساة فيها أن
حددت المكان والزمان والطقس وكل ما يهيئ ويساعد على تشكيل أجواء
المأساة منذ الكلمة الأولى التي تقول :

في الكراة ، في ليلة لمطار

والظلمة سقف مد وصتر ليس يزاح

انتصف الليل وملء الظلمة امطار

..... الى آخره

ثم سلطت عليها - أي على النائمة في الشارع - الأنواء ، فاثارت
كوامن الشجن ، ومخابي الاحساس ، وعوامل الشفقة على ما أخذ يكشف
عنه البرق من جسم صبية :

وقلت يلسعها سوط الريح التشرنيه

الاحدى عشرة ناطقة في خديها

في رقة هيكلها وبراة عينيها
رقت فوق رخام الأرضة الثلجية
تعول حول كراها ربح تشرنيه
ضمت كفيها في جزع في اعياء
وتوسلت الأرض الرطبة دون غطاء
لا تقفو ، لا تقفل عن احوال الرعد
والحصى تلهب هيكلها ويد السهد •

الى آخر ما في القصيدة من ملامح المأساة ، وهذه الأضواء المكثفة
التي سلطتها عليها لتثير كوامن الأشتجان هي بعينها ما أخذ عليها ، لما فيها
من مبالغة ، وإن كان هدفها الاثارة : الاحدى عشرة ، والتشرد ، والبرد ،
والجوع ، وصفر السن ، والحصى ، والليل المرتمش ، والركن المقلور ،
والظلمة ، وشرقة بيت مهجور ، لأنها أسلمتها بطبيعتها الى علو النبرة ،
وجهازة الصوت ، واظهار الهدف في آخر القصيدة مما كانت في
غنى عنه :

ولن تشكو ؟ لا أحد ينصت أو يعنى
البشرية لفظ لا يسكنه معنى

والناس قناع مصطنع اللون كلوب

خلف وداعته اختبأ الحقد الشبوب (١٢٧) •

اذ كان من المفروض أن تترك المأساة تشف عن معانيها وحدها ، دون
جهازة الصوت ، واظهار الهدف •

وأما « مرثية امرأة لا قيمة لها » فقد اعتمدت على الموازنة البارة
بين موتها وحياتها ، موتها الذي لم يحس به انسان ، ولم يلتفت اليه
أحد ، وهو من القسوة بحيث يكون التعبير عنه انتقاصا من مأساويته ولقد
برعت هي في التعبير عنه ، وهو يناسب لها حيث تقول :

ذهبت ولم يشعب لها خد ولم ترجف شفاه

لم تسمع الأبواب قصة موتها تروى وتروى

لم ترتفع أستار نافذة تسيل اسي وشجوا

لتتابع التابوت بالتحديق حتى لا تراه

الا بقية هيكل في الدرب ترعشه الذكر

نبأ تعثر في الدروب فلم يجد ماوى صلوا

فاوى الى النسيان فى بعض الحفر يرثى كآبته القمر ..

مكذا كان موتها وحياتها التى لا بد أن تكون كذلك ، ومع أن الشاعرة لم تذكر شيئا عن حياتها الا أن خلفية الصورة ، أو الوجه الآخر من اللوحة ، وهو وجه الحياة الذى استمر بعد أن ذهبت المرأة ، قد حشد نماذج لا تخرج فى قيمتها الانسانية ، ووضعها الاجتماعى عن قيمة المرأة الراحلة ، ووضعها الاجتماعى : بائعة الحليب ، والصيام و

.. مواء قط جائع لم تبق منه سوى عظام

ومشاجرات البائسين ، وتراشق الصبيان بالأحجار فى عرض الطريق ، ومسارب الماء الملوث بالأزقة فى الرياح .

تلهو بابواب السطوح بلا رفيق
فى شبه نسيان عميق (١٢٨)

وكلها فيما يبدو معادل لحياة المرأة الراحلة التى لا قيمة لها ، وبهذا تظهر براعة المواءمة بين حياتها وموتها .

وأما « غسلا للعار » فلكونها تعبيرا عن قضية ، وتصويرا لمأساة أخذت وسائل فنية مستمدة من حرارة الايمان بعدالة القضية ، وصلق الاحساس ببشاعة المأساة ، وجريمة التفردة باسم الشرف والخلق والفضيلة بين الفتى والفتاة . منها .

١ - النقاط عناصر الدراما ، وتسجيل المشهد بتسلسله المرعب : فرغ الفتاة . وحشجة الموت ، واستبدال مناظر الفناء بحيوية الصبا ، وطراوة الشباب ، ثم وبعد تنفيذ الجريمة تعود الحيوية الى الطبيعة والى الحياة دون ما التفات الى ما انتهت اليه الضحية الفتاة غسلا للعار :

« امام ! » وحشجة ودموع وسواد
وانبجس الدم واختلج الجسم المظعون
والشعر المتعوج عشش فيه الطين
« امام ! » ولم يسمعها الا الجلال
وغلغا سيجى الفجر وتصحو الأوراد
والعشرون تنادى والأمل المقتون
فتجيب المرجة والأزهار
رحلت عنا .. غسلا للعار

٢ - المفارقة الآتية بين فلسفة الجلال ووحشيته ، واقترافه لنفس الجريمة التي أودت بحياة الفتاة في كثير من الميوعة والتبذل والاستهتار .

٣ - السرد اللامح لاستقطاب جوانب المأساة ، وتتبع أصداؤها على السنة الفتيات والجارات ، والنخلات ، والأبواب الخشبية ، والأحجار كي يقوم السرد بعملية الشحن النفسية التي تختتم بها الأبيات :

« يا جارات الحارة ، يا فتيات القرية »

« الخبز سنمجنه بدموع ما قينا »

« سننقص جدائلنا وسنسلخ أيدينا »

« نثقل ثيابهم يفض اللون نقيه »

« لا بسمة ، لا فرحة ، لا لفته فالديه »

« ترقبنا في قبضة والدنا واخينا »

« وغدا من يدري أي قفار »

« ستوارينا غسلا للعار » (١٢٩)

٧ - العروبة :

حي والعروبة متلازمان ، وإن كان التلازم في هذه المرحلة وفي المرحلة التي سبقتها بالقوة أكثر منه بالإمكان وبالأقوال ، ذلك أن انشغالها بالحديث عن النفس ، واستبطان الذات قد شغلها عن هذا التلازم إلا في القليل الذي سنعرض له في هذه الفقرة من الدراسة ، وهذا القليل يضرب في أعماقها ، إلى أبعد مما يصل إليه التمتع في مسارب الشعور والوجدان ، ذلك أنها نشأت في أحضان العروبة في بغداد ، وأحببت العروبة لفسة العروبة ، وبدأت النظم بعاميتها وعمرها سبع سنوات ، وترشفت أصولها وقواعدها على يد والدها مدرس النحو / ثانويات بغداد ، وعرفت شعرها أول ما عرفته على يد أمها وحبيبتها أم نزار ، ثم أكملت دراستها في قسم اللغة العربية بكلية المعلمين العالية في بغداد .

وهذه كلها موجّهات لها أثرها في تعميق مشاعر العروبة ، وتغلغلها في مسارب الوجدان ، فإذا ما أضفنا إليها ما كان في وطنها العراق من انتفاضات تشلت في ثورة رشيد عالي الكيلاني ١٩٤١ ، وثورة ١٤ من يوليو تموز ١٩٥٨ ، وما كان في وطنها العربي على اتساع مداه من انتفاضات كذلك ، وثورات ابتداء من حرب فلسطين ١٩٤٨ ، وثورة مصر ١٩٥٢ ، ومعركة المدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦ ، وأضفنا أن بعض هذه

الانفاضات هشت له ، وفرحت به ، وانتفض كيانه من أجله ، وبمضها
 الآخر انقلب زفرات وحسرات ، لأدركنا مدى تغلغل العروبة في مشاعرهما ،
 وأعماق رؤاهما ، تقول نازك عن ثورة رشيد عالي الكيلاني على نوري
 السعيد . وعبد الله ، والانجليز ، « وكنت أتفجر حماسة لتلك الثورة ،
 ونظمت حولها القصائد المتحمسة التي لم أنشر منها أى شيء » ، فسرعان
 ما انتصر الحكم البولييسي في العراق ، ودخل عبد الله على دبابات الجيش
 البريطاني ، ونصبت المشاقق للأجرام ، ولم يعد في العراق من يستطيع
 التنفس . ولكننا أنا وأمي استمررنا ننظم القصائد الثائرة سرا ، ونطويها
 في دفاترنا الحزينة (١٣٠) .

وبين ثورة رشيد عالي الكيلاني ١٩٤١ ، وثورة ١٤ من يوليو تموز
 ١٩٥٨ زمن يكفي بأحداثه ، وجيروت حكمه في أن يزيد من الضغوط على
 أحرار بغداد ويزيد ، ولذا كان انفجار الثورة ، وإعلان الجمهورية في
 العراق عائلا عبرت عنه في قصيدتها العالية النبوة « تحية للجمهورية
 العراقية » التي بدأتها بهذه الأبيات :

فرح الأيتام بضمه حب أبيه

فرحة عطشان ذاق الماء

فرحة تموز بلمس نسائم ثلجية

فرح الظلمات بنبع ضياء

فرحتنا بالجمهورية

وغير خاف ما في الأبيات من الفاظ لها دلالات على سنوات الكبت
 والضياع والحرمان وتستمر فتتحدث عن الجمهورية الوليدة حديث الحب
 والفزل والمطف والخوف .

جمهوريةنا ، طفلتنا الأولى العينية

مولودتنا السمراء الباسمة الشفتين

سنوسدها في أذرعنا ومآلينا

سنقديها بأغانينا

ثم تنعطف الى الماضي فتحكي عنه : عن مشاعره ، وأشواقه ،
 وأحداثه ، وربما ينتسب الشهيد الى هذه الفترة المألقة السواد ، كما
 تحكي عن الحاضر وآماله ، وتأثي بالصورة بعد الصورة في أسلوب يكاد من
 نشوته يرقص ، رغم اختلاف توزيعاته ، وعلم اتباعها لنظام واحد .

(١٣٠) : من سيرة حياتي وثقافتى ص ٣ .

وما ان نكاد القصيدة تنتهى حتى يمن لها خاطر الخوف ، والحرس على
الثورة فتلفت النظر الى قوى التعمير فى المنطقة : الأمريكان والصهاينة :

السوق صحا يا ورد حنار من تقيته الصهيونية ومغالبه الأمريكيه (١٣١)

ويصدق الحدى ولكن فى الاتجاه المضاد لأمريكا ، اتجاه روسيا ،
فينحرف عبد الكريم قاسم بالثورة الى الشيوعية ، ويقبض على رفيق
الدرب عبد السلام عارف ، وتفرغ الشاعرة فتهدى اليه فى معتقله وردة ،
وتتساءل على لسان العروبة صوتها محزون أين أضعنناه ؟ ، وعلى لسان
الرافدين : ولماذا سنسجنه ، أى ذنب جناه ؟ وتكون اجابتها عن السؤال
الأول بسؤال آخر تشى نغماته بالاستنكار .

هل تقول لها اننا قد رميناه
وعن السؤال الثانى بسؤال آخر كذلك :

هل تقول لها انه يا شواطى كان
عربي الشفاه ؟
وتصور استنكار الملايين ، وقوى الطبيعة لهذا العمل المشين (١٣٢) .

ثم تأخذ فتهاجم الشيوعية فى « ثلاث آغان شيوعية » فتحكى عن
الجستابو ، وتستخدم مصطلح الرفيق ، وتصور عملية التجسس ، واتهام
العمالة قائلة بأسلوبها المتهكم الساخر العميق :

إذا نزل الليل هذى الروابى فقم يا رفيق
نراقبه من ثقوب الدجى فى السكون العميق
لعل الظلام يعد مؤامرة فى الخفاء
ويحبكها مع ضوء النجوم وصمت المساء
فهذى الروابى وذاك الطريق
وهذا الدجى كلهم عملاء

★★★

وسوف نفتش حتى الأريج وحتى الطر
نقلب حتى خيوط الضياء ولون الزهر
ونفضح ما دبرت كل جاسوسة زنيقة
وما روجته العصفير بالرقص والزرقه
وانالعلم أن القمر
تأمر فلتنصب المشنقة

وتصب كل ما فى نفسها من حقد على هذه العنالة الرخيصة ، وهذا
الجرم المستبشع الذى كان يحدث فى العراق مصورة انعكاس ذلك على قوى
الطبيعة ، ومظاهر الجمال ، وتستخلم حسن التعليل فتجعل من شقائق
النعمان صديقة للشيوخين ، لأنها مترعة بدم الأحرار فهى معهم على الدرب
وتمطرها بتحاياهم ، ومشاعرهم الطيبة ، فهم معها على الدرب ، درب
الدماء الحمراء .

وتنتهى القصيدة بالأغنية الثالثة التى تصور انبعاث الشهيد بقوام
الحارقة ، ليكتسح هذا الغناء المقزز المشين :

ثم ماذا ؟ أصبح الدرب أعاصير وقصفا
القلام الأرعن القادر قد أصبح الفا
هبطوا لم أدر من أين : صبايا وشبابا
أوجه اسقيت السمرة والشمس شرابا
بدلوا امنى شكوكا ومعاذير وخوفا
وتهاوى حلمى الأحمر للأرض ترابا
لا عنا تسعين مليون مجيا
عربيا عربيا عربيا (١٣٣) .

وهكذا كانت مشاعرها تجاه وطنها الأم ، وما مر به من أحداث .
فماذا كانت مشاعرها تجاه وطنها العروبة ؟

لقد عشقت فكرة العروبة ، ونادت بها ، ولكن بعد أن كانت الفكرة
قد ملأت الأرجاء ودخلت تجربة الممارسة فى الوحدة الثنائية بين مصر
وسوريا ، وتجربة الفشل فى الانفصال ، ثم تجربة المراوغة فيما يقال له
الوحدة الثلاثية بين مصر وسوريا والعراق .

وكانت فى كل هذه التجارب منبهرة ، تحلم بالأمل ، وتفنى له .

وقد بدأ غناؤها طبيعيا باستشارتها لقوى الماضى ، وأحاسيس
العروبة ، وجعلها من ديار يعرب فى قلب الجزيرة العربية المرتكز
والأساس ، ثم لتلبسها بمشاعر عربية صادقة ، وبخيال عربى قح ينبعث
من الماضى فيثير مواته ويجعل منه علة وزادا وقوة ، ثم لتعايرها الرصينة ،
المثيرة لعبق الماضى ، والمناسبة لعظمة الموضوع وجلال الهدف ، وذلك فى
قصيدتها « أغنية للأطلال العربية » من شجرة القمر ، التى بدأتها بقولها :

من الجزع من قلب سقط اللوى
وودى الغمار وبرقه ثمهد

ومن وبع نعم عفته الرياح
واقفر من أهله وتبدد
ومن ظلل في الجزيرة القوى
ومازال منبع عطر وعسجد
تمالت هتافات ماضي عريق
يعيش الخلود بعفن مسهد

ومن هتافات هذا الماضي العريق كانت سرحاتها اليه ، حيث الشعر
عربي القوافي ، وحيث الرمال معطرة الشذى ، وحيث الظباء سرحن قديما ،
وحيث الطلول ، وحيث النمن ، وحيث كل أمجاد هذا الماضي
الظاهر النقي ، ثم كانت صدمتها فيه حينما وجدتهم ، وقد أراقوا جماله
ودنسوا معاله ، وحطوا على رمله « تل أيب » مما أسار أساه ، وجزعه
وأحزانه ، وأصاب دياره بالصمت الرهيب ، فهي تستعجم وتفرق في
صمتها لا تعجب .

فان تبك ، تستيك جدرانها
يرد عليك السكون الرهيب

احتجاجا منها على آسى الحاضر ، وسلبيات أبنائه :

ويصعد في الليل همس كئيب
تردده النمن الأمله
تغلفه كبرياء الطلول
وعزّة أحجارها اللذبله
ويثقله رجح خطو القوا
فل في رمل تلك الربي القاحله
متى يا زمان تعود الحياه
الينا وتنطلق القافلّه ؟ (١٣٤)

وتساعد الأحداث المتتالية السريعة على الإجابة على هذا السؤال ،
وعلى تحقيق الأمنية ، وتصيد الشاعرة صبيحة « جمال » : لقد دقت ساعة
العمل الثوري ، فتكون قصيدتها « ثلاث أغنيات عربية » من شجرة القمر ،

(١٣٤) ج ٢ ص ٤٦٩ - لا شك أن الشاعرة كانت تجرب طاقات إبداعها في هذه
القصيدة على أساليب القدماء ، ربما كرد فعل شعوري لاتهام متوهم بأنها لا تحسن ذلك ،
وقد فعل هذا عبد الحليم حافظ في أحد أنامله ، كما فعل في الاتجاه المضاد المطرب محمد
عبد المطلب حينما غنى في موقف تحد على أحدث آلات العصر ، وحركات الجسم الموسيقية .

ترديدا لهذه الصيحة ، وتسجيلا حيا لصداها ، وما يكتنفها ويحيط بها من
آمال ومخاطر وآلام .

دقت الساعة في ارض بلادى العربية
جنبجت ، ضجت ، ودوت ملء وديان قصيه
غلغلت عبر بساتين النخيل العنبريه
وتلوت في صغار رسخت كالأبدية
دقت الساعة واهتزت لها سمر الصغاري
وارتوت بيد عطاش لانبلاج ، لانفجار

وترديدها هذا لهذه الصيحة انما كان صوتا من أصوات كثيرة تدوى
في الساحة ، وتؤذن بانبلاج فجر جديد ، وتهيب بالملايين أن يفيقوا من
الكرى ، وأن يهبوا من الركود ، غير أن خاطر الخوف الفطري فيها سرعان
ما أخذ يدب اليها فاذا بها تصور في الأغنية الثانية من ثلاث أغنيات عربية
- اللصوص وقد أتوا يسلبون الفجر ، ويسرقون اليقظة :

انه الليل كل الحـلـود غرقت في ملى غيبه
بد ياجيه لف الوجـود ايها العربي اتبـه

تري آكان الفجر كاذبا في الأغنية السابقة ؟ أم أن كثافة اللصوص ،
ومؤامرات الخونة ، وخطي الأعداء قد أعادت الظلمة ، وحجبت النور ؟
أم أن توهبات الشاعرة بكل هذا وحرصها وخوفها جعل أمام عينيها
غشاوة فما ترى النور ؟ أم أنها المبالغة في التحوط والاثارة حتى يتنبه
العرب فلا يؤخذون على غره ؟ أم لكل هذه الاعتبارات كانت هذه الأغنية
الثانية - اللصوص ؟ يبدو أن الواقع كان كذلك بدليل تصويرها « للنسر
المطعون » في الأغنية التالية :

حيث النخيل السامق المزدهي	حيث الصغاري المحرقات الرمال
حيث الينابيع وكاساتها	تقطر شهنا وتغلى التلال
وحيث اغنيات انهارنا	تشبو بها شفاء الشمال ..
هناك القى طائر ظله	ضخما ، الهيا تحلى الحال
جنعا مبسوطان فوق المدى	من الخليج للمحيط السحيق
في كبرياء الریش تحياذرى	واعصر يقظى ومجد عريق
اقام فوق الأرض لا يرتقى	نحو الأعالي فى الفضاء الطليق
واللانهايات تنادى وفي	ندائها همس الغلود العميق

★★★

في قلبه النابض قد أغمدوا رمحا غليظ الحد خشن الشفاه
اذن هو التآمر - كما كانت تتوقع - وهو الضرب ، وهو الطعن .
وهو العدوان ، ولكن مهما كان ذلك فان في قوة الجناحين المبسوطين من
الخليج الى المحيط ، وفي ثبات السيطرة ، وكبرياء الريش ، وشموخ
النسر الذي أغمدوا في قلبه رمحا غليظ الحد خشن الشفاه ما يرد
كيدهم ، فهذا النسر بعظمته وشموخه يغذى الثرى :

والورد يستنبت من حماءه

يا رمح اسرائيل مهما فرتوى من جرحه من روحه من مناه
يبقى ثرانا عربى الشئى والقواء ، يبقى عربى المياه (١٣٥)

وهذه الأغنية المثلثة الأجزاء يبدو أنها كتبت في فترة العدوان
الثلاثي على مصر ١٩٥٦ . فهي بدون تاريخ ، فكلمة جمال قيلت قبل
العدوان ، وان كانت ليست هي السبب المباشر في العدوان ، وعلى أثرها
نلبت الغيوم ، وكان العدوان .

ثم اندحر العدوان الثلاثي عن مصر ، وكانت أولى بركاته هي
الوحدة المنفصلة المتسرعة بين مصر وسورية ، ولقد هشت لها الشعاعرة
كما هشت لها كل العرب ، غير أنها لم تستمر وكان الانفصال ، ثم كانت
المباحثات المراوغة فيما يقال له الوحدة الثلاثية بين مصر وسورية
والعراق ، وكانت قصيدتها « حدود الرجاء » من شجرة القمر ، في انتظار
اعلان هذه الوحدة الثلاثية سنة ١٩٦٣ . وحدود الرجاء قصيدة
لم تخرج معانيها كثيرا عما تضمنه العنوان « حدود الرجاء » :

كنا نراها في ضباب الكرى ملفوفة الهيكل بالمستحيل
كنا شفاهها عطشت والتفت وكان مرآها يروى الفليل
كنا .. وكانت الأحلام

وتستمر فتحكي عن رحلة الوحدة ، وعن ضحاياها ، وعن أحلام
العرب بها ، وأغانيهم لها ، وعن تلالئها السرابي ، وحاجتهم اليها ، وعدم
قدرتهم على العيش بدونها ، وعن ، وعن

واليوم حسان الفجر يا أمتي فنحن قاربنا حدود الرجاء
تلالها تبسو ودا الذي مفرقة في غمرة من ضياء
الوحدة الكبرى دنا وركبها منا فيا بشرى الشفاء الظلماء
يا فرحة السارين تحت الدجى قد لاحت الدار وحان اللقاء (١٣٦)

(١٣٥) رابع القصيدة ج ٢ ص ٤٩٦ وما بعدها .

(١٣٦) ج ٢ ص ٥١٧ .

فاذا ما أعلنت الوحدة الثلاثية بالفعل من القاهرة في ١٧ من نيسان
١٩٦٣ كانت قصيدتها « الوحدة العربية » من شجرة القمر :

يا صميم الدجى الذى أسدل الستة — على بيدنا الرحاب النقيه
يا جراح التقسيم ، يا عار اسرا — ثيل فى جبهة الصحارى الآبيه

★★★

يا قبورا تضم قتل عطاشا فوق ارض الجزائر المبقره

★★★

استفيقي من الكرى ان فجرنا قد اطلت أضواءه الزنبقيه
وهي كما ترى اثاره لكل عوامل الشر والخير التي تصارعت فى
المنطقة ، ودعوة هذه العوامل الى الافاقه لتشهد الفجر ، وتسجل الفرحة ،
وتأخذ كل منها بنصيب يعود عليها اما بالكمد ، واما بالسرور والبهجة .
أما الشاعرة فتستمر من منطلق الفرحة تحكى عن الماضى ، وعما كان فى
الماضى من أحلام الوحدة :

كم حلمنا بوحدة العرب الكبير —ى وهما بفجرها الوضاء
كم شلونا بها ، عروبتنا ظم —ى اليها تظل دون ارتواء
ورائنا ديارنا مزقا دا —ية الرمل ، فى يد الأعداء

★★★

كما تحكى عن لحظات النشوة ، وغمرات السعادة بإعلان هذه
الوحدة .

ثم جاء الضياء واقترب فجر —عبرى الشعاع عبر الفضاء (١٣٧)
وتسجل لقاءات بغداد بمصر بممشق ، وتقضى للوحدة .

دراسة فنية

الاسلوب

ما رأيت شاعرا يستطيع أن يوظف موسيقى شعره التي تعتمد أحيانا على نظام الفقرات ، وأحيانا على تشكيلات الموشحات من حيث الجمع بين التام ، والمجزوء والمسطور ، والمنهوك ، ولا أن يوظف توزيع قوافيه من حيث التوافق ، أو التناظر والتقابل - أن يوظف كل ذلك في انتقاء ألفاظه ، واختيار صوره ، ولا أن يوظف بالتالي الألفاظ والصور في اثره موسيقاه ، مثلما رأيت ذلك في شعر نازك الملائكة ، فهذا التجاوب بين الموسيقى والاسلوب ، وبين الموسيقى والمضمون ظاهر لا يحتاج الى توضيح ، وعلى من يريد التأكد من هذه الملاحظة أن يرجع الى شعر هذه المرحلة ، وما علينا لاجلاء هذه الظاهرة الا أن نصرب بعض الأمثلة فهي أكثر من أن تحصى ، ثم نترك للدارس عملية التقصى بالرجوع الى الديوان .

وقد وقع اختيارنا على فقرات من نصوص ثلاثة « الشهيد » ، « تحية للجمهورية العراقية » ، « وردة لعبد السلام » من شجرة القمر .

ففى « الشهيد » التى تبدأ هكذا :

فى دجى الليل العميق
رأسه النشوان القوه شبيها

واراقوا دمه الصافي الكريما

فوق اجار الطريق (١)

نجد من توزيع الموسيقى بين المنهوك في مطلع الفقرة وقفلها ،
والمجزوء فيما بين المطلع والقفل ، ومن توزيع القافية ما يعمل بحسب
على اكتناز العبارة ، وعلى اختيار الالفاظ بعناية ، وتشذيبها ، وتقصي
ملامح الشهيد ، بل وعلى تحديد زمان الجريمة ومكانها ، ومكانة الشهيد
وانفعالاته ، كما نجد من اختيار الالفاظ بنفس العناية لتتناسب مع جو
القصيدة ما يملؤها بالانفعال الذي يثرى بالتالي موسيقى القصيدة ،
ويعمق من رنين القافية .

وفي « تحية للجمهورية العراقية » التي تبدأ هكذا :

فرح الأيتام بضمه حب أبويه

فرحة عطشان ذاق الماء

فرحة تموز بلبس نسائم للبحر

فرح الظلمات ينبع ضياء

فرحتنا بالجمهورية (٢)

نجد ضجيج آلات موسيقية نحاسية تنسجم مع جلجلة الفرحة بأعلان
الجمهورية العراقية ، ممثلة في القافية مركز الايقاع التي تتجاوب مع
قوافي داخلية انفجارية كما تتجاوب كذلك مع أصوات القصيدة الانفجارية ،
ومخارجها الجهرية القوية ، مما يحدث هذا التلازم المشار اليه آنفا بين
الموسيقى والاسلوب ، وبين الموسيقى والمضمون .

وفي « وردة لعبد السلام » التي تبدأ هكذا :

في جدولنا في شفاء روايينا

ريبة وظلام

وسؤال تحرق ملء أغانينا : أين عبد السلام؟ (٣)

نجد شطرة طويلة عالية النبرة مشحونة بصدى الاحتجاج على اعتقال
عبد السلام عارف ، وشطرة قصيرة تحمل إصداى المعاكس . والواقع
المر ، والنبرة المنكسرة ، والرد الحزين ، وهذا بلا شك من حسن ابداع
الشاعرة في توظيف الموسيقى في اثراء جوانب العمل الأدبي ، وحسن
ابداعها في توظيف اللفظة في اثراء الموسيقى ، وفي التجاوب البناء بين
هذين العنصرين : الموسيقى والبناء .

(٢) ج ٢ من ٢٤٩ .

(١) ج ٢ من ٢٢٨ .

(٣) ج ٢ من ٤٧٩ .

وما رأيت شاعرا يستطيع أن يتتبع ملامح انفعالاته ، وأن يقوم على إبرازها ، وتمييز خلجاتها حتى لكانما فكرة الوعي بأبعاد التجربة صادقة حتى في اختيار الالفاظ ، وبناء المضمون ، وإبرازه في صورته المثالية التي لا يمكن أن يكون الا بها مثلما رأيت ذلك في شعر نازك الملائكة . والأمثلة على ذلك أيضا أكثر من أن تحصى ، فلقد نجحت الشاعرة في تصوير الوهم ، وتجسيم ملامحه بنفى كل ما عداه ، أو ما يطمس شيئا من هذه الملامح في قصيدتها « عندما انبعث الماضي » من شطايا ورماد (٤) ، كما نجحت في ذات القصيدة في تصوير الضياع ، وخراب العمر ، وبشاعة الذكرى على أحاسيسها وانفعالاتها .

ونجحت كذلك في تصوير ركود النفس ، وظلام الروح ، وتلاشيها في ظلام الليل في قصيدتها « غرباء » من شطايا ورماد (٥) ، كما نجحت في تصوير تلاشيها هي - أعني الشاعرة - في هذه المرة وتحولها الى الوهم ، وإلى الضياع ، وإلى السراب بنفس الأسلوب ، أعني بنفى كل ما يطمس شيئا من هذه الملامح المتلاشية حيث أصبحها وهيان لا لونا ، لا صوت ، لا شكلا .

لا لفظ لا ظلا

سراب لا شيئين ، لا معنى

وذلك في قصيدتها « عروق خامدة » من شطايا ورماد (٦) .

كما نجحت في تصوير الأحاسيس المهومة ، والمشاعر الفاضية المخدرة وهي تنبثق من الخمود والفراغ ، والخواء ، والخدر بأساليب التفرغ والامتلاء في قصيدتها « ذكريات » من نفس الديوان (٧) ، ونجحت كذلك في تصوير مشاعر القلق والخوف في « خائفة من قرارة الموجة » (٨) ، « وفي أول الطريق » من نفس الديوان (٩) وفي تصوير أحاسيس التوجس في « لنفترق » (١٠) وفي « لعنة الزمن » من نفس الديوان (١١) ، وفي تصوير الاحساس بالزمن وجسيمه في « الشخص الثاني » من شطايا ورماد (١٢) ، وفي تصوير البفض لحبيبها التي اكتشفت أنها قتلت نفسها عندما قتلتها في « عندما قتلت حبي » من قرارة الموجة (١٣) ، وفي تصوير الامتلاء بأحاسيسه المهومة البعيدة في الزائر الذي لم يجيء

(٥) ج ٢ ص ١١٦ .

(٧) ج ٢ ص ١٧١ .

(٩) ج ٢ ص ٢٢٩ .

(١١) ج ٢ ص ٢٤٢ .

(١٤) ج ٢ ص ٣٣٩ .

(٤) ج ٢ ص ٥٤ .

(٦) ج ٢ ص ٦٤ .

(٨) ج ٢ ص ٤٠٠ .

(١٠) ج ٢ ص ٢٨٤ .

(١٢) ج ٢ ص ١٣٦ .

من نفس الديوان (١٤) ، وغيرها وغيرها .

فإذا ما أضفنا الى ابداعها في هذه الملامح المهمة ابداعها في تصوير عوالم « اليوتوبيا » في قصائدها « يوتوبيا الضائقة » (١٥) « يوتوبيا في الجبال » (١٦) من شظايا ورماد و « دعوة الى الأحلام » (١٧) ، والى « أختي سها » (١٨) « والرحيل » (١٩) من قرار الموجة و « شجرة القمر » (٢٠) من شجرة القمر ، تكشف لنا قدرات الشاعرة الهائلة على تتبع الخلجات الدقيقة ، والعوالم الرائعة بأحكام ، واقتدار ، وتفرد ، وذلك بوسائل أكسبتها طول الدربة . وحرارة العاطفة ، وتجرد الهدف ، وصدق الاتجاه ما تميزت به من غنى وخصوبة .

وأول هذه الوسائل اختيار اللفظة المتجاوبة مع إيقاعات القصيدة وأجوانها المثارة بدقة ، ساعدت عليها ما تميزت به أغلب القصائد من تشكيلات الموشحات ، ونظام الفقرات ، كما بينا ، ثم بناء العبارة من هذه الألفاظ المتجاوبة هي الأخرى مع دقاتها العاطفية ، وعلاقاتها اللفظية ، وتنظيماتها الموسيقية ، ثم بناء القصيدة من هذه العبارات المتجاوبة بالتالي مع أطرها اللفظية ، وعباراتها وموسيقاها ، فقصائدها في هذه المرحلة وبخاصة العمودية ذات الأوزان التقليدية ، والقوافي الملزمة بتشكيلها الخاص من أغنى القصائد المعاصرة بالنغم الأسر ، والبناء الرائع ، والتصميم المحكم .

هذا وقد تقوم قصائد كاملة على لبناتها المجردة ، دون أن تلجأ الى كثير من الصور ، بل قد لا تلجأ اليها أصلا كما في قصائد السطوح « كبرياء » (٢١) و « صراع » (٢٢) و « جحود » (٢٣) و « الجرح الغاضب » (٢٤) و « الغاز » (٢٥) و « أنا » (٢٦) و « تهم » (٢٧) ، وقصائد اليقظة العقلية في « جبال الشمال » (٢٨) ، « لنكن أصدقاء » (٢٩) . « يوتوبيا في الجبال » (٣٠) ، وكلها من شظايا ورماد طريق العودة (٣١) ،

- | | |
|------------------|------------------|
| • (١٥) ج ٢ ص ٣٥ | • (١٤) ج ٢ ص ٢٢٩ |
| • (١٧) ج ٢ ص ٢٣٦ | • (١٦) ج ٢ ص ١٥٢ |
| • (١٩) ج ٢ ص ٣٥٧ | • (١٨) ج ٢ ص ٢٩٩ |
| • (٢١) ج ٢ ص ٢٨ | • (٢٠) ج ٢ ص ٤٢٥ |
| • (٢٣) ج ٢ ص ٥٨ | • (٢٢) ج ٢ ص ٤٨ |
| • (٢٥) ج ٢ ص ٩٦ | • (٢٤) ج ٢ ص ٦٧ |
| • (٢٧) ج ٢ ص ١٧٦ | • (٢٦) ج ٢ ص ١١٢ |
| • (٢٩) ج ٢ ص ١٤١ | • (٢٨) ج ٢ ص ١٢٤ |
| • (٣١) ج ٢ ص ٢٥٢ | • (٣٠) ج ٢ ص ١٥٢ |

نحن اذن اعداء (٣٢) ، الأرض المحببة (٣٣) ، الخيبة (٣٤) وكلها من
قرارة الموجة .

وهذه القصائد - دون شك - أقل في مستواها الفني من تلك التي
ترتكز على الصور ، وتتدافع من عوالمها المجهولة .

وان كان هذا الحكم ليس على اطلاقه ، فهناك الى جانبه اقتدارها
الهائل على تشكيل لوحات رائعة تعتمد على عينها اللاقطة وحدها كما في
« مر القطار » (٣٥) من شظايا ورماد . التي تستعرض بها في اطار
لوحات برناسية متعددة انطلاق القطار في الليل ، والمسافرين ، والمحطة ،
والخفير ، وتتابع من خلالها جوانب المناظر ، وزواياها الهامة ، مستعينة
بأمثال ، أنتخيل ، وأتصور ، دون أن تلجأ الى المجاز بأنواعه ، أو أن
تضفي عليها شيئاً من شعورها مع أنها في النهاية تتسامل عن شاعرها ،
ومتى يعود ، ومتى يجيء به القطار .

وكما في « توارينغ قديمة وجديدة » (٣٦) من شظايا ورماد ، التي
رصدت على اللوحة وكأنها متحف عاديّات لأشلاء بشعة متناثرة لما عرف
بتجربة الحب ، ففيها - أي الشاعرة - قدرة محايدة على رصد مناظر
الغراب والفناء ، والعجز ، والشلل ، وكل ما يمت الى خواء الجباه ،
والعيون ، والشفاه ، والامس ، والزمان ، والمستقبل .

فهاتان القصيدتان المعتمدتان على اللوحات البرناسية أكثر مهارة
وفنية من بعض القصائد التي كونت هياكلها من عناصر الواقع ، واندفعت
وراء عواطفها لتفقد هذه العناصر ببعض الصور الجزئية على أمل أن تثير
مشاعر متماثلة كما في قصيدتها « النائمة في الشارع » (٣٧) ، « ومريّة
امرأة لا قيمة لها » (٣٨) من قرارة الموجة .

على أنه لا ينبغي لنا أن نبالغ كذلك فتقوم بموازناات متعددة لندلّل
على روعة هذه اللوحات البرناسية وحدها ، متجاهلين قدرات الشاعرة
وتوافرها ، على ابتكار كم هائل من الصور الرائعة التي أثرت بها آفاق
الشعر المعاصر مما يستحق دراسة محايدة .

وهذه الدراسة المحايدة ليس من مهمتها ، فيما أرى - أن تقوم

• (٣٢) ج ٢ ص ٢٧٧

• (٣٥) ج ٢ ص ٥٨

• (٣٧) ج ٢ ص ٢٧١

• (٣٢) ج ٢ ص ٣٦٢

• (٣٤) ج ٢ ص ٣٦١

• (٣٦) ج ٢ ص ٤٥

• (٣٨) ج ٢ ص ٢٧٥

بتقوى الصور الجزئية المرتكزة على التشبيه والاستعارة كما في قصيدتها
« أجراس سوداء » من شظايا ورماد ، ألتى تبدؤها هكذا .

لنمت فالحياة جفت وهذه الـ اكؤس الفارغات تسخر منا
وغيوم اللهول في أعين الأيـ سام عادت أجلى وأعمق لونا
وسكون الحياة في جسد الأحـ لام لم يبق قط للعيش معنى
وفراغ الإهسات أثبت أنا قد فرغنا من دورنا وانتهينا (٣٩)

فهي أكثر من أن تحصى ، ولكننا يمكن أن نقسم الصورة بصفة
عامة الى قسمين : صورة مكفهرة عابسة ، وأخرى مطمئنة باسمة ، والأولى
تستمد عناصرها من الران الذى تكثف فطفي على أحاسيسها فكانها تحمل
عبء مئات السنين من مشاعرها العابسة اليائسة .

والثانية تستمد عناصرها من روحها المطمئنة ، وعوالمها السعيدة ،
التي رأيناها كثيرا ما كانت تزاحم حياتها المتشائمة العابسة .

كما يمكن أن نتبع كلتا الصورتين ، وأن نستعرض نماذجها ، وأن
نتبين ما فيهما من نضارة ، وقدرة على نقل المشاعر والأحاسيس .

فأما عن الصورة الأولى فنجد المقدرة الهائلة على صياغة عشرات منها
في عشرات من القصائد التي تأخذ هذا الطابع ، ولن نقف طويلا لنختار ،
ولكننا سنذكر بعضها حيثما اتفق ، ففي كل منها الدلالة الكافية لتسجيل
هذه الظاهرة .

في قصيدتها « الباحثة عن الغد » من شظايا ورماد ، نجدها تقول :

سكون الغريف	« غدا نلتقى » ويسود السكون
صراخا عنيف	وأسمع تحت السماء الحنون
كجس القبور	وقهقهة طفلة ، بإراده
وراء العصور	ترددتها شغلة حائله
وتسخر منى	« غدا نلتقى » وتمط النغم
يفتش عنى (٤٠)	ويبقى غدى تائها فى الظلم

وفى قصيدتها « رماد » من شظايا ورماد نجدها تقول :

لنظمم الوقليل	ونحن مازلنا نسوق الرماد
خلق غد من جماد	واذرع الأحلام ترجو سدى

أمسى رهيبا تنكر الأيام من مرق الأحلام
وبعث ماضى لئون أوكانه عارى جترانه (٤١)

وفى قصيدتها « خائفة » من قرارة الموجة :

ومددت يلى فرجعت بحفنة ظلمة

وسالت الليل فبؤت بيقضة اصلاء (٤٢) •

وفى قصيدتها « خرافات » من شظايا ورماد تقول :

قالوا الحياة :

هى لئون عيني ميت

هى وقع خطو القاتل التلفت

أيامها المتجمعات

كالعطف السموم ينضح باللمات

أحلامها بسمات سعادة مخدرة العيون

ووراء بسمتها النون (٤٣) •

فضلا عما فى « توارىخ قديمة وجديدة » من صور رهيبية تقول فيها :

وسألنا عن الأوس فعثرنا على تابوت

وهناك على الرمس يجثم الزمن البهوت

ورجعنا الى التقويم علنا نخدع الأيام

فسمعنا صراخ الهشيم خلف سخرية الأرقام

ورأينا الغد المنتظر ساحبا نصفه الشلول

ساحبا نصفه المحتقر نصفه الجامد الملول (٤٤)

وغيرها وغيرها ، وهى فى كل ذلك تقف محايدة فتنقل الصور من سراديبها المظلمة ، دون أن تضفى عليها شيئا من ذاتيتها العابسة ، وكفأها مجدا ما قامت به من رصد ما على ما هى عليه من كآبة وعبوس ، لأنها لو لم تكن كذلك أى عابسة بطبيعتها لتبكت هى أى الشاعرة ببساطة من أن تتلبس مظاهر السواد فى الطبيعة لتصبح تفسيرا لها ، وانعكاسا حيا لسوادها كما فى قصيدة « أنا » من شظايا ورماد التى تقول فيها :

الليل يسأل من أنا

• (٤٢) ج ٢ ص ٤٠٠

• (٤١) ج ٢ ص ١٨١

• (٤٤) ج ٢ ص ٤٦

• (٤٣) ج ٢ ص ٨٧

أنا سره القلق العميق الأسود
أنا صمته المتمرد
قنمت كنهى بالسكون
ولففت قلبي بالفتون
وبقيت ساهمة هنا
أرنو وتسألني القرون
أنا من أكون

والريح تسال من أنا
أنا روحها الحيران انكرني الزمان
أنا مثلها في لا مكان
نبقى نسير ولا انتها
نبقى نمر ولا بقا
فلأنا بلقنا المنحنى
خلناه خاتمة الشقاء
فلأنا فضاء (٤٥)

أو أن تحيل عناصر الطبيعة الى أحاسيس هائلة تتجاوب مع أحاسيسها.
العباسة أو الغاضبة ، أو اليائسة ، كما في قولها من قصيدتها « الجرح
الغاضب » من شطايا ورماد :

أغضب ، تغضب لي همسات الليل الصامت
وتحيل الجو الواجم صرخة جبار
وتقول الأنجم : هلى نقمة جبار
ويشور بقلب الأبدية جرح ساكت
أغضب ، يرتعش الموج معى تحت القمر
ويضج وتبلغ ثورته سمع القمر
ويجن الغيم الأسود فى عرض الأفق
ويلف الشاطئ ثوب حداد كجنازه
يتحول صمته نارا يصرخ فى الأفق
واغنى رقة احساسى لحن جنازه (٤٦)

والصورة فى أغلب ذلك تندرج فيما يمكن أن نسميه بالصورة
التجريدية التى يتساوى فيها المشبه به مع المشبه فى وجه الشبه ، أو

يميل وجه الشبه الى جانب المشبه ، وأروع منها تلك التي تركز في وجه
الشبه على جانب المشبه به ، وتوفيه حقه حتى تجلو الصورة ، وتوضح
أبعادها - أعنى الصورة المرشحة ، كقولها في هذه الطائفة من الصور :

١ - كرهت الأكف التي تعصر

وخلف حرارة وعشاتها
جهود كذل الحياه

على جثة تحت بعض اللحود
تعيث بها دودة في برود (٤٧)

٢ - وليكن ظل الغد القادم موتا وظلاما

لنكن نحن سنمسي فيه جرحا وحطاما
وفم الأحداث يمتص العظاما
ثم يلقيها على الأرض ركاما (٤٨)

٣ - قالوا الأمل

هو حسرة الظلمآن حين يرى الكؤوس
في صورة فوق الجنادر
هو ذلك اللون العبوس
في وجه عصفور تحطم عنه فبكي وطادر
واقام ينتظر الصباح لعل معجزة تعيد
انقراض ماواه المغرب من جديد (٤٩)

٤ - وغدا تمضي كما كانت حياتي

شسفة ظمأى وكوب
عكست أعماقه لون الرحيق
وإذا ما لسته شفتايا
لم تجد من لذة الذكرى بقايا
لم تجد حتى بقايا (٥٠)

٥- ومر على زمان بطيء العبور

دقائقه تهمل مالا كان العصور

(٤٧) أغنية الهادية ، ج ٢ ص ١٢٠ . (٤٨) بقايا ج ٢ ص ٣٨١ .

(٤٩) خرافات ج ٢ ص ٨٣ . (٥٠) مرثية يوم تافه ج ٢ ص ٩٢ .

هنالك تفلو وتنسى مواكبها ان تلود (٥١)

٦ - وعلى الخفى العنيد

صلعد كجبال الجليد
فى الشمال البعيد
صلعد كسمود التجود
فى عيون جفها الرقاد
ورمتها آف الهوم (٥٢)

٧ - نحن اذن اعلى

ترقد فى اعماقنا الذكرى
مشلولة ، ضائعة حيرى
المقت يلقى فوقها ظلا

والحق لم يبق لها شكلا (٥٣)

وغيرها وغيرها من تلك الصور التى تميزت بمهاراتها الكاملة ،
القادرة على استبطان حالتها النفسية فى شموليتها ، وأبعادها الفائرة ،
وابرازها فى لوحات كاملة ، تغطى نفس الانطباع ، ونفس المعاناة .
واروع منها تلك الصور المحاورة التى تعتمد الحركة ، والحركة ،
المقابلة حسب حالتها النفسية كقولها :

وأنا امشى وارى وانام
استنفد ايامى وأجر غنى المعسول
فتفر الى الماضى المفقود
ايامى تأكلها الآهات متى ستعود (٥٤)

أو تلك الصور المزدوجة الحياة والحركة كقولها :

كنا نرقب كأس الأفق
ترضع من أوشال الشفق
وتصبب الحمرة فى قلق
فى سيقان صفر الأوراق

فى سيقان عرتها الريح من الألوان من الأوراق
ومضت تبكيها فى اشفاق

(٥٢) الأسوان ج ٢ ص ٧٥ .

(٥٤) ج ٢ ص ١٠٩ .

(٥١) جامعة الظلال ص ١٠٠ .

(٥٣) الأعداد ج ٢ ص ٢٦٣ .

مع ملاحظة كأس الاتفاق وهي تقوم بهذه العملية الديناميكية
المزدوجة التي ترضع وتصب في آن - ترضع من أوшал الشفق ، وتصب
الحرمة في قلق في سيقان صفر الأوراق •

أو تلك التي تقوم بدور التهيئة لتنامي الانفعالات النفسية ،
وتدافعها ، بما تظلل على اللوحة مثلا من عناصر الغروب : الألوان ،
والأشباح ، والأحاسيس ، والظلال ، والحركة ، والانفعال - غير مفصلة
لما يحمله الغروب من أحاسيس ومشاعر متوترة مكتئبة حزينة ، من أمثال
قولها :

كان المغرب لون ذبيح

والأفق كآبة مجروح

والأشباح الغامضة اللون تجوس الظلمة في الأفق

والنهر ظنون سوداء

والريح مراوح تكراء

والضفة أرض جرداء

تمسقها الظلمة في استغراق

كانت خطوات الظلمة ترطم جو الشاطئ في استغراق

والصمت يفكر في الأحقاد (٥٥)

أو تلك التي تقوم على تجسيم الهمم ، وتشخيصه ، وبث الحياة
والحركة فيه حتى لتصبح له حياته المستقلة كقولها في تجسيم الهمس ،
ورغبات النفس •

وهناك همس عميق

لائغ خلف كل طريق

•• •• •• •• ••

هامس أن نعود

وقولها في تشخيص الغربة وأحاسيسها القاتلة

عد بنا فعلى المنحدر

شبح مكفهر حزين

تركت قدماء على كل فجر أثر

كل فجر تقضى هنا بالأسى والحنين

شيخ القربة القاتلة (٥٦)

وقولها في تشخيص الأشباح في ساعة الذكرى :

ومرور الأشباح يشهق خلف الـ

باب في همسة ترن طويلا (٥٧)

وقولها في تشخيص الأسى ، وإظهار خطورته :

أرى ماردا من أساى المزعق يطوى الفضاء

ينقل أقدامه السود بين عيون السنا •

ويطفئها ، علت أختى أذاه على نجمنا ••

فحين الإله

غفلت عن أذاه

ولقد يستعير لهيب البكاء

ويضمه في ابتسماواتنا (٥٨)

وهي صورة لا تقل في بكارتها عن قول النابغة ، وليس الذى يرعى
النجوم بأيب - يقصد الصباح - بل انها لأروع لما فيها من حيوية وحركة •

وأروع من كل ذلك ما قامت به من تصوير المطاردة النفسية في
قصيدتها « الألقوان » وهكذا ، وهكذا مما لا سبيل الى احصائه في هذه
الدراسة المساعدة •

وأما عن الصورة الثانية فنجد - أيضا - المقدرة الهائلة على صياغة
عشرات منها في عشرات من القصائد ، ويكفى أن نرجع الى « أقمار
نازك » في هذه الدراسة لنرى قدراتها وامكانات ابداعها (٥٩) • أما هنا
فنكتفى بتتبع مصادرها ، وتسجيل ملامحها ، ودراسة خصائصها •

ومصادر نازك في هذه الصور ترجع أولا الى نفسها الراضية
المطمئنة التى تدفعها الى أن تقول له :

ذلك الأسى ، لو عثرت عليه في زوايا التاريخ بين العصور
لأبث انتفاضة الحى فيه وارتعاش الصلى ونبضى الثمور (٦٠)

(٥٦) في جبال الشمال ج ٢ ص ١٢٤ وما بعده ١ -

(٥٧) ج ٢ ص ٢٨٥ •

(٥٨) أول الطريق ج ٢ ص ٢٢٩ •

(٥٩) راجع ص ١٧٩ من هذه الدراسة •

(٦٠) ج ٢ ص ٢٩٧ •

والى أن تقول :

ساحيد الأحلام من لاسنا الها

رب حلما حلما ، وراء الزمان

والم الأفسراح من كل وكن

ضائع فى مقابر الأحزان (٦١)

كما ترجع ثانيا الى أجوائها الرومانسية الحالة ، التى لم تستطع أن تتخلص منها ، وكيف تستطيع ذلك ، وقد نذرت حياتها لهذه الأجواء حتى فى هذه المرحلة - مرحلة الوعي بأبعاد التجربة - فمنها تستمد صورها ، وتستكشف عوالمها ، وتعيد صياغتها فى ملامحها الجديدة .

ويطول بنا القول لو نحن تتبعنا هذه الظاهرة فى قصائدها « دعوة الى الأحلام » ، « ماذا يقول النهر » ، الجزء الأخير من « خمس أغنان للآلم » (٦٢) ، وغيرها وغيرها .

أما ملامحها فهى تتدرج كذلك من الصور التجريدية ، الى الصور المرشحة الى اللوحات العسارية ، الى الصور المزدوجة الملامح ، الى الصور الحية المشخصة ولنا مع كل لون من هذه الصور وقفة .

فأما عن الصور التجريدية ، وهى التى يتساوى فيها المشبه مع المشبه به فى وجه الشبه ، أو يميل وجه الشبه الى جانب المشبه فكثيرة ورائعة نذكر منها هذين البيتين من قصيدتها « الى وردة بيضاء » :

كنز البرودة والرحيق ومغبا اللين العطر

يا من عصرت من الثلوج من الطيب من القمر (٦٣)

وهذه الفقرة من قصيدتها « أغنية لىالى الصيف » :

أى نهر من عطور

فى شلاء مسيح للقمر

وغلاء للرؤى والسمر

ورحيق للشعور (٦٤)

وأما عن الصور المرشحة وهى التى يميل فيها وجه الشبه الى جانب المشبه به حتى يجلوه ، ويوفيه حقه فهى كثيرة أيضا ورائعة كقولها فى « أغنية حب للكلمات » :

(٦١) ج ٢ ص ٢٩٦ .

(٦٢) وترتيب صفحاتها ج ٢ ص ٢٣٧ و ٣٠٨ و ٤٥٨ .

(٦٤) ج ٢ ص ٥٣٢ .

(٦٣) ج ٢ ص ٥٥٩ .

فيم نخشى الكلمات
وهي أحيانا أكف من ورود
بارونات العطر مرت عذبة فوق خدود
وهي أحيانا كؤوس من رحيق منعش
رشفتها ذات صيف ، شفة في عطش (٦٥)

واروع منها تلك التي تقوم على حسن التعليل ، وتفسير الأشياء
تفسيرا يعتمد على التشخيص وبث الحياة والحركة ، ومحاورة الأشياء
كقولها في قصيدتها « كلمات » :

شكوت الى الريح وحلة قلبي وطول انفرادي
فجأت معطرة باريح ليال الحصاد ..
والقت عبير البنفسج والورد فوق سهادي
وملئت شداها تحدي الكليل مكان الوساد
وروت حنيني بنجوى غدير يغنى لواد
وقالت : لأجلك كان العبير ولون الوهاد
ومن أجل قلبك وحدك جئت الوجود الجميل
فقيم العويل ؟ (٦٦)

وقولها في قصيدتها « ان شاء الله » :

ناديت الورد ذات صباح : « يا وردة اني عطشى »
فرنت وانتفضت وابتسمت
وجها ، قلبا ، شفة ، رمشا
منحتني العطر ، اللون ، الحب ، وما بغلت
فرشت لي خديها وحننت (٦٧) .

وأما عن اللوحات المعمارية المتألنة الساكنة فتتمثل في قولها من
قصيدتها « أغنية حب للكلمات » .

في غد نبني لنا عش رؤى من كلمات
سامقا يعترش اللبلاب في أحرفه
ستذيب الشعر في زخرفه
وستروى زهره بالكلمات
وستبني شرفة للعطر والورد الفجول
ولها أعمدة من كلمات

• (٦٦) ج ٢ ص ٢٤٦ .

• (٦٥) ج ٢ ص ٤٩٠ .

• (٦٧) ج ٢ ص ٥١٣ .

ومعرا باردا يسبح في ظل ظليل حرسه الكلمات (٦٨)

وهي كما ترى صورة معمارية مهندسة ومنسقة ومصممة بإبداع .
وأما عن الصور المزدوجة الملامح فتتمثل في « أغنية لشمس الشتاء »
و « جنازة المرح » و « النهر العاشق » و « النهر المغنى » .

وفيها تستعير صورة كاملة أو حكاية رامزة تجعلها بمثابة الخلفية
البعيدة في أعماق القصيدة المثارة ، ثم تسلط الأضواء بخفة ومهارة
وايهاهم بأنها تتناول الظاهر من القصيدة ، وتسلطها على كل جزء من
أجزائها على حدة مستعيرة له في جلاء ما تنائر من القصيدة . وما تنائر
شيء ، لأن خلفية الصورة تجمع كل أجزاء القصيدة ، فتجعل بذلك
للقصيدة ظاهرا يشف عن باطن ، ولما يكشف عن خلفية حية تثرى
أجواء القصيدة ، وتساعد على عملية التجاوب بينها وبين القصيدة ،
وذلك كما قلنا في « أغنية لشمس الشتاء » وغيرها من القصائد (٦٩) .

وأما عن الصور الحية المشخصة المستقلة بحياتها الخاصة فتتمثل
في « الشيخ ربيع » ، وفي « خمس أغان للآلم » وفي بعض صور من
« تحية للجمهورية الرقية (٧٠) » التي تقول فيها على سبيل المثال :

جههوريتنا ، طفلتنا الجلى العينين

مولودتنا السمراء الباسمة الشفتين

سنوسدها في أذرعتنا وماقينا

سنقلدها بأغانينا (٧١)

وبعض صور من « الرحيل » التي تقول فيها :

سنرحل فالأنجم الوامقات تشير لنا

أصابها اللدنة المخملية في دربنا (٧٢)

وبعض صور من شجرة القمر التي تقول فيها :

وجه الصباح بليل الخطى قمرى البرود

يتوج جبهته القسقية عقد ورود (٧٣)

(٦٨) ج ٢ ص ٤٩٥ .

(٦٩) وترتيب صفحاتها ج ٢ . ١٤٨ و ٥٣٥ و ٥٦٧ .

(٧٠) وترتيب صفحاتها ج ٢ ٥٤٤ و ٤٥٨ و ٤٥٠ .

(٧١) ج ٢ ص ٤٥٠ . (٧٢) ج ٢ ص ٣٥٨ .

(٧٣) ج ٢ ص ٤٣٩ .

على أن هناك صورا غير موفقة صورت فيها الشيء الجامد باللاشيء
المتنوع المتألق الخادع كقولها :

وكان معى هيك كالسراب (٧٤)

مما جحد السراب المترقق المتألق الواهم ، وأعداءه بجموده ، وأين
هذا من تلك الصورة المقابلة الحالة الغامضة المتنوعة وراء الضباب فى
قولها :

وارغب فى حلم غامض

فليس له هيكل أو حدود (٧٥)

وصورا مضحكة كأغنيات الذئاب لمياه الينابيع فى ظل الغابات ،
وتأثر المراقى وبخاصة :

عن حروف يحس اكتئابا عميق

ويقضى النهار

يقضم العشب والأفكار

مفرقا فى ضباب وجود سحيق (٧٦)

فهى تمنى بالحروف الحروف .

هذا وبعد أن انتهينا من دراسة الأسلوب ، ووسائله الهامة فى
الوعى بأبعاد التجربة نرى أن نقوم بتحليل قصيدتين : أحدهما تتلمس
مشاعر واضحة فى مشاهد مأساوية عاصفة ، والأخرى تتلمس مشاعر
غامضة فى مشاهد غامضة ، وكلاهما تفيد من وسائل
التصوير والقص ، وهما « الخيط المشدود فى شجرة السرو » من شظايا
ورماد و « صلاة الأشباح من قرارة الموجة » .

فأما عن « الخيط المشدود فى شجرة السرو » فنرى أنها قصيدة
ترسم صورة شعرية للانفعالات والمواقف التى اعترت شابا فوجيء نبأ
موت حبيبته .

ولكونها كذلك كان عليها أن تكون على مستوى الحدث الذى تريد
تصويره ، وعلى مستوى الإبداع الذى يبعدها عن العاطفية ، والانفعالية ،

(٧٥) ج ٢ ص ٥٢ .

(٧٤) ج ٢ ص ٣٩ .

(٧٦) ج ٢ ص ٥٦٣ .

ومزالق الأحاسيس الكفيلة بأن تجهض هذا العمل الهام على مستوى المرحلة .

وكان عليها كذلك أن تفيد من طاقات هائلة عرفتتها ، وخبرت دروبها ، ووظائفها دراميا ، وبطريقة عفوية في بناء هذا العمل الفني المملوء بالمخاطر كما ذكرنا من قبل .

وأولها : بالترتيب حسب بناء القصيدة – قدرتها على الافادة من طاقات المسرح بتوظيف شخصوه ، وأصواته ، وصوره ، وإيحاءات ألفاظه للعمل على التهيئة الانفعالية للحدث ، وذلك منذ الكلمة الأولى التي تقول :

فى سواد الشوارع المظلم والصمت الأصم

حيث لا لون سوى لون الدياجى اللئيم

حيث يرخى شجر الدفلى أساء

فوق وجه الأرض ظلا

قصة « حدثنى صوت » بها ثم اضمحلا

وتلاشت فى الدياجى شفتاه

فترسم خلفية اللوحة : المكان ، والزمان ، والصمت ، ولون السواد ، وشجر الدفلى وهو يرخى أساء فوق وجه الأرض ظلا ، وصوت الراوى وهو يحكى ثم يتلاشى فيهيىء هو الآخر وسط هذه الأجواء لدراما الحدث الهائل والفجيعة المذهلة .

ولا تنتهى الافادة من طاقات المسرح عند هذه البداية ، وانما تستمر فنراه وهو يسير فى الدرب وحيدا .

يسال الأسى البعيدا

أن يعودا

ثم وهو يقف أمام البيت لحظة دون حراك ، كما نلمح حركة الباب وهو يصر فى صوت كنيب الأنبرات ، ونرى الأخت بوجهها الشاحب فى ظلمة الدهليز ، ونسمع قولها : انها ماتت ، كما نراه – أى المحب – شاردا طرفه مشدود الى خيط صغير ، شد فى السروة لا يدرى متى ، ولماذا فهو ما كان هناك منذ شهرين ، كما نسمع الصوت المثير وصداه يتردد فى أنحاء المكان :

صوت ماتت خافق كالأنفوان

ثم نلمح حركته في آخر القصيدة ، متعبا يوشك أن ينهار في أرض
الممر ، ثم وهو يمشى عائدا في يديه الحيط والرعدة والعرق المذوي .
وهكذا كانت طاقات المسرح على امتداد القصيدة من خلف الحدث ،
تهيء له ، وتخرج مناظره ، وتجلو رؤاه ، وتنقل الرائي الى قلب المشهد
الجزين .

وثانيها : قدرتها على تقمص الشخصية المحبوبة التي فقدتها الشاب ،
وقدرة هذه الشخصية بالتالي على تصوير الانفعالات المكلمة من مكانها
الدائن الساجي البعيد ، والبعده هنا غير مادي بالطبع ، وكيف يكون
كذلك وقد خرجت هي عن اطار المادة ، وتحولت الى روح ، تتلشى أمامها
الاشياء والحدود : الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، الشارع والبيت ،
داخل الشاب وخارجه ، فلديها القدرة على اجتياز الحدود والسدود ، وعلى
معرفة ما وراء الحدود ، والسدود ، وعلى رصد الانفعالات والحديث عنها ،
وهذه تضاف الى مهارتها في احكام البناء ، لأنها تغطي لها الحق في أن
تتحدث كما تشاء ، وأن يكون في حديثها نبرة الصدق المستمدة من واقع
الحدث . وواقع الشعور ، وانها لتقرر ذلك بوضوح ، حيث تقول :

وانا نفسي أراك
من مكاني الدائن الساجي البعيد
وأرى الحلم السعيد
خلف عينيك ينليني كسيرا
..... وترى البيت أخيرا
بيتنا ، حيث التقينا
عندما كان هوانا ذلك الطفل الغريرا
لونه في شفتينا
وارتعاشات صباه في يدينا

وثالثها : الافادة من طاقات الراوي وهو يستمد مرثياتها من
اللاشعور ، ثم وهو يستمدها كذلك من الشعور بعد أن اتضحت أمامه
الرؤى ، وتجسدت الصور ، وانجلي الموقف ، وتكاملت الاشياء ، وطاقاته
كما لا يخفى مستمدة من قدراتها هي على التقمص - كما رأينا في الفقرة
السابقة - وخروجها من اطار المادة الى شفافية الروح ، وقدرتها على اجتياز
الحدود والسدود ، وعلى رصد الانفعالات والحديث عنها ، فهي من ورائه
تلون نبراته ، وتجعله ينطق بصوته المثير ، وتساعد على القيام بدور

الراصد للانفعال ، المعلق على الحدث ، بينما هو يستعين بالتالي وبخاصة
في أول القصيدة ببعض عناصر الكون : الطريق ، والليل ، والشماع
الحالم ، والدلفى ، ليتمكن من التوغل فى أعماق الشاب ، ورصد تفاعلات
المفاجأة على أعصابه بتوظيف علاقاته بهذه الأشياء حيث يقول :

••• ويناديك الطريق

فتفتق

ويراك الليل فى الحرب وحيدا

تسال الأسمى البعيدا

أن يعودا

ويراك الشماع الحالم والدلفى ، تسير

لون عينيك انفعال وجبور

وعلى وجهك حب وشعور

كل ما فى عمق أعماقك مرسوم هناك

وأنا نفسى أراك

أما فى آخر القصيدة فلا يعتمد الراوى الا على قدراته على الرصد .
وقدراته على التوغل والكشف ، ثم على دقته فى التتبع دون لجوئه الى
العناصر المساعدة .

أيها الحالم ، عن تسال ؟

انها ماتت »

وتمضى خفتان

أنت مازلت كان لم تسمع الصوت الثير

جامدا ، ترمق أطراف المكان

شاردا ، طرفك مشدود الى خيط صغير

شد فى السروة لا تدري متى ؟

ولماذا ؟ فهو ما كان هناك

منذ شهرين . وكادت شفتاك

تسال الأخت عن الخيط الصغير

ولماذا علوه ؟ ومتى

ويرن الصوت فى سمعك : ماتت

وفى النهاية - يقوم - أى الراوى - بدور المعلق على الحدث ، الآتى
بالصور الرهيبة ، المثارة باللفظة الرهيبة ، لفظة ماتت رغم ما يبدو على

السطوح من شرود وذهول وهروب الى الخيط المشدود فى شجرة
السرو .

ورابعها : المزاوجة بين عدة أمور .

(أ) بين الصوتين : الصوت الآتى من وراء الشـمـور ، مدفوعا
بعوامل التشفى يحكى القصة على أساس من التنبؤ والحدس ، أو - لعله
ألقاها فى الروح ثم تلاشى - وبين صوت الراوى الذى يرى الصورة واضحة
أمامه فيتأمل ويحكى .

(ب) بين تحركه فى الشارع منساقا وراء أشواقه ، ووقوفه أمام
البيت دون حراك ، تتوارد على خواطره هذه الأبيات .

« ها هو البيت كما كان ، هناك
لم يزل تجببه الدفل ويحنو
فوقه النارنج والسرو الأغن
وهنا مجلسنا

أعنى المزاوجة بين التحرك والوقوف الذى هو بالتالى نوع من
التحرك الداخلى الحاد .

**(ج) بين الهاجس الداخلى
ماذا أحس ؟**

حيرة فى عمق أعماقى ، وهمس
وندير يتحلى حلم قلبى
ربما كانت ...

وبين مشيته هادئا ، هازئا بهتاف الهاجس المنذر بالوهم الكذوب .

..... ولكن فيم رغبى ؟

هى ما زالت على عهد هوانا
هى ما زالت حنانا

وستلقانى تحاياها كما كنا قديما
وستلقانى ... »

وتمشى مطمئنا هادئا

(د) بين دوافع الايجاب فى بداية القصيدة من افاقة ، وتحرك الى
البيت ، وامتلاء بالانفعال والحبور ، وبين مظاهر اليأس والشرود والتهالك
والذهول فى آخرها .

ثم ها أنت هنا ، دون حراك
متعبا توشك أن تنهار في أرض المر
طرفك الحائر مشلود هناك

عند خيط شد في السروة ، يطوى ألف سر

ثم بين الذهاب على الصورة الآتية الذكر والمودة في يديه الخيط ،
والرعدة ، والرق المذوى •

(هـ) بين الوصف والحدث ، وبين الحدث ووقعه وصداه •

وخامسها : المعرفة الوثيقة بالتحليل النفسي ، والوقوف أمام عملية
التثبيت ، والتثبيت مرحلة نفسية غير عادية تأخذ أحيانا صورة ذهان
وهي هنا أخذت صورة الدهول •

وعلى هذا نرى في قصيدة « الخيط المشدود في شجرة السرو (٧٧) »
بناء متكامل يجمع بين الواقع النفسي ، والواقع الخارجي ، ويفيد من طاقات
هائلة عرفتها وخبرت دروبها ، ووظفتها دراميا ، وبطريقة عفوية في بناء
هذا العمل الفني الرفيع •

وأما عن « صلاة الأشباح » فنرى أنها قصيدة تستمد طابعها من
عنوانها • وعنوانها يشتمل على صلاة ، والصلاة في لبناتها المجردة هي
الدعاء ، والدعاء لا يكون الا في محاولات التطهير ، فهنا محاولات للتطهير
ومحاولات •

والأشباح في لبناتها المجردة ، وفي إحياءاتها الحية هي مثار غموض ،
وظلال تهيزات ، والقصيدة بطابعها الحى تغطي ما تشاء من الغموض ، ومن
التهيزات ، وان كان علينا ألا نستسلم لما فيها من الغموض ، ومن
التهيزات •

صحيح ، ان القصيدة تجوس في عالم الظلمات ، وعالم الظلمات
هنا هو عالم الباطن - لا ما يظن من أنها تتناول ظواهر الأشياء - والتعبير
بعالم الباطن أولى من التعبير بعالم الشعور ، لما في القصيدة من كثافة
الاعتماد ، نقول هذا بعد طول تمعن ، وكثرة محاولات •

ووصولاً الى الهدف من أقرب طريق نرى أن القصيدة تدسست الى
هذا العالم الموحش ، وجسمت ما يعمل فيه ، وألبسته عناصر من الواقع ،

(٧٧) راجع القصيدة ج ٢ ص ١٨٥ وما بعدها •

وسلطت عليه فى ظلماته الباطنة ، وفى ظلماته الظاهرة مزيدا من الاضواء ،
فاذا به يتكشف حيا بوعاله ، وحياته ، وشديد انفعالاته ، ليصل فى
النهاية الى الوضوح وبخاصة بعد تحليل الايات •

ولقد سمعت أخيرا من بعض شعراء المدائة وقد سئل أن يوضح
ما يقول ، لأنه غير واضح ، فأجاب ، وماذا أقول : هل أقول الكلمة
ومعناها ؟ ومن الغريب أننى سأشرح القصيدة بهذا الأسلوب ، أسلوب
الكلمة ومعناها ، أو الكلمة وما ترمى اليه •
تبدأ القصيدة بهذه الايات :

تملئت الساعة الباردة

على البرج ، فى الظلمة الخامة

ومنت يدا من نحاس

يدا كالأساطير بوذا يحركها فى احتراس

يد الرجل المنتصب

على ساعة البرج ، فى صمته السرملى

يحقق فى وجهة المكتئب

وتقلد عيناه سيل الظلام الدجى

على القلعة الرافدة

على الميتين الذين عيونهم لا تموت

تظل تحقق ، يعلق فيها السكوت

وقالت يد الرجل المنتصب

« صلاة ، صلاة ! »

والساعة الباردة هنا - كما نرى فى الايات - هى الضمير المختر ،
وتملئها هو دلالة على تحرك الضمير ، وضيقه بما يموج حوله من خطايا ،
وظلمات •

والبرج : هو الانسان •

والظلمة الخامة : هى ظلمة الأعماق ، ظلمة اللاشعور •

ومنها يدا من نحاس : اشارة الى بدء التوقيت لعملية التملل ،
والدفع الى التطهير •

يدا كالأساطير : تمويه وخلق للال تجوب فيها الأشباح ، لاشاعة
جو مقصود من القموض •

بوذا يحركها في احتراس : اشارة الى ما فيها - أى اليد - من روحانية وتطهير .

يد الرجل المنتصب
على ساعة البرج ، فى صمته السرمدي
يخلق فى وجهه للكتنب
وتقلد عيناه سيل الظلام الدجى
على القلعة الراقدة

والرجل المنتصب هنا بمواصفاته تلك هو الضمير عينه ، وفى
الآيات اشارة الى رهيبته وغضبته .

على الميتين الذين عيونهم لا تموت
تظل تحلق ، ينطق فيها السكوت

أى الى غضبته على هؤلاء الذين يبدو عليهم موت الضمير ، وكانوا
كذلك لأنهم فى الظاهر ميتون ، وان كانت الأعماق تغل فى منطقة
الشعور ، فعيونهم لا تموت ، تظل تحلق ينطق فيها السكوت .

وقالت يد الرجل المنتصب :
صلاة ، صلاة !

أى دعوة الى التطهير ، ودفع الى اراحة النفس ، وتصفية الحساب
ودبت حياة

هناك على البرج ، فى الحرس المتعبين

والحرس المتعبون هنا هم أعوان الضمير ، ينبثقون منه ، ويعودون
اليه انقلهم ما يقومون به من حراسة على الحدود الفاصلة بين الظلمة ،
والظلمة التى تبدو خامدة ، أعنى بين الشعور واللاشعور .

فساروا يجرون فوق الثرى فى آناه
ظلالهم الحائيات التى عقلتها السنين
ظلالهم فى الظلام العميق الحزين .

وفى هذا تصوير للارهاق والتعب ، وتقل المهمة التى يقومون بها
على حدود الحركة الهائلة التى تدور فى أعماق اللاشعور .

وعادت يد الرجل المنتصب
تشير : « صلاة ، صلاة ! »
فيتمرج الصوت بالضجة الداوية ،

صدى موكب الحرس المقرب
ينق على كل باب ويصرخ بالنائمين
فيبرز من كل باب شيخ
هزيل شحوب ،
يجر رماد السنين ،
يكاد الدجى ينتحب
على وجهه الجمجمى الحزين

وليس بعد هذا روعة فى تشخيص الذنوب وهى متجهة الى ساحة
التطهير ، بعد أن أفزعها هؤلاء الحرس المتعبون ، أعوان الضمير .

وسار هنالك موكبهم فى سكون
يدبون فى الطرقات الفرية ، لا يدركون
لماذا يسرون ؟ ماذا عسى أن يكون ؟
تلوت حوالهم ظلمات الدروب
أفأى زاحفة ونيوب
وساروا يجرون أسرارهم فى شحوب

وليس بعد هذا ابداع فى تصوير الارادة المسلوية ، وضغوط
الذنوب ، وتجسيمها أفأى زاحفة ونيوب ، واندفاعها الصادق
بالابتهالات الى ذلك الاله العجيب ، واتجاهها الى المعبد البرهمى الكبير .

وحيث الفوضى التبر
وحيث غرابة بوذا تلف المكان
يصل الذين عيونهم لا تموت

وياخذون فى الابتهالات عليهم يظفرون بالرضا ، وينصهرون
بالتطهير ، ويرتفع الصوت ضخا عميق الصدى كالزمان .

» من القلعة الرطبة الباردة
» ومن ظلمات البيوت
» من الشرف الماردة
» من ... من ...
» أتينا نجر الهوان
» ونسالك الصلح عن هذه الأعين اللذبة

« ترسب في عمق عمق أعماقها كل حزن السنين
« وصوت ضمايرنا المتعبة
« أجش وهيب الرنين

وهكذا يتضح الغموض المقصود .

على أن هناك جانباً آخر ما أهملته الشاعرة رغم جو القصيدة
الموحش المتوتر المفزع وهو جانب الحديث عنه وعنّها ، وبخاصة وهما يسيران
كذلك مسلوبى الإرادة مع السائرين في آخر الموكب الشبحى المخيف .

تحرز الرياح ذراعيها في الظلام الكثيف

ترى أكان ما اقترفا هو الآخر ذنباً ؟ نعم وضعف أثار شفقة بوذا
فاخذ أسلوب المطف :

وفي العبد البرهمن الكبير

تحرك بوذا الثير

ومد ذراعيه للشبحين

يبارك رأسيهما المتعبتين

ويصرخ بالحرس الأشقياء

وبالرجل المتعصب

على البرج في كبرياء ،

« أعيووها ! » (٧٨)

وهكذا يتكشف المستور ، وتنجسم التهيزات ، وتسלט عليها
الأضواء ، فتسفر مكنونات هذا العالم الباطن المظلم عن واقع حي يموج
بأثامه ، ويتجه تحت ضغط الضمير الى ساحة التطهير ، وكان أمثال هذه
القصائد لا تحتاج الا الى مهارة في التقاط الكى
وتحريكه في الاتجاه الصحيح
البناء :

من الملاحظ أن أغلب قصائد هذه المرحلة يدور حول استبطان
الذات ، وتنويمات على نعم التجربة فهي قصائد غنائية رغم ما يبدو
عليها من ملامح المرحلة - أعنى الوعى بأبعاد التجربة - ، وهذا لا يعيب

القصائد ، ولا يعيب الشاعرة ، التي كانت تندفع فتشكل كل قصيدة بعمارها الخاص ، المنبعث من كيائها الخاص ، الملون بأحاسيسها الذاتية ، ومع هذا فقد تمكنا من لمح بعض الأطر المعمارية التي انضوت تحتها هذه القصائد بملامحها الخاصة وهي كما يلي :

١ - قصائد تقوم على استيطان الذات باستعراض ملامح الذات . وتحليلها وتسليط الأضواء عليها ملمحا بعد ملمح وهي : صراع ، الجرح الغاضب ، جحود ، الغاز ، أنا ، تهم ، الوصول (٧٩) .

٢ - قصائد تبنى على أساس من تقويم التجربة ، وبنائها أقرب إلى بناء القصائد السابقة وهي :

نحن اذن أعداء ، حصاد المصادفات ، لنفترق ، سخرية الرماد . الهاربون ، الشخص الثاني ، السلم المنهار (٨٠) .

٣ - قصائد تبنى على ضغوط نفسية متنامية بتنامي انفعالاتها ، وأحلامها السعيدة وهي :

أول الطريق (٨١) .

أو بتنامي انفعالاتها ومشاعرها اليائسة وهي :

أغنية الهاوية ، وجوه ومرايا ، لنفترق (٨٢) .

٤ - قصائد تأخذ أسلوب المناجاة وهي :

نهاية السلم ، غرباء نحن اذن أعداء ، صائدة الماضي ، إلى أختي سها ، الزائر الذي لم يجرى ، عندما قتلت حبي ، أغنية لشمس الشتاء ، بقايا ، طريق حبي ، أغنية للقمر (٨٣) .

٥ - قصائد تأخذ أسلوب الحكاية ، وتستعين بوسائل القصة والمسرح ، والمنلوج ، والمعادل الموضوعي وهي :

(٧٩) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ٤٨ ، ٦٧ ، ٨٨ ، ٩٦ ، ١١٢ ، ٣٦٩ ، ١٧٦ .

(٨٠) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ٢٦٢ ، ٢٦٦ ، ٢٨٣ ، ٢٨٧ ، ٣٠٢ ، ٣٨٦ ، ٣٥٠ .

(٨١) ج ٢ ص ٢٢٩ .

(٨٢) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ١١٩ ، ١٥٦ ، ٢٨٣ .

(٨٣) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ١٠٨ ، ١١٦ ، ٢٦٢ ، ٢٩٤ ، ٢٩٩ ، ٣٢٦ ، ٣٣٩ ، ٣٧٣ ، ٣٧٩ ، ٤٥٥ ، ٤٨١ .

الخيوط المشدود في شجرة السرو ، الشهيد ، لعنة الزمن ، كلمات ،
 يعكس أن حفارين ، غسلا للعار ، صلاة الأشباح ، شجرة القمر (٨٤) .
 ٦ - قصائد تبني على الحركة ، ورصد ما على اللوحة من مناظر ،
 وصياغتها بوسائل حية وهي :

• تواريخ قديمة وجديدة ، الكوليرا (٨٥) .
 ٧ - قصائد تنساب فيها الأفكار وتتسلسل وقد تتقابل ولكنها
 تسير في طريق واحد وهي :

لنكن أصدقاء ، في جبال الشمال ، يوتوبيا في الجبال ، طريق
 العودة ، الحيلة (٨٦) .

٨ - قصائد تأخذ طبيعة الفناء وهي :
 أغنية للأطلال العربية ، الوحدة العربية ، حدود الرجاء (٨٧) .
 ٩ - قصائد تدور على محور الذكرى وهي :

• الى عمى الراحلة ، هل ترجمين (٨٨) .
 ١٠ - قصائد تأخذ طبيعة النذب وأسلوب المناحة وهي :
 عروق خامدة ، الباحثة عن الفد ، مربية يوم تافه ، جامعة الظلال ،
 أجراس سوداء ، رماد ، أغنية (٨٩) .

١١ - قصائد تأخذ طبيعة المنلوج وهي :
 عندما انبثت الماضي ، عروق خامدة ، الباحثة عن الفد ، وجوه
 ومرايا ، النائمة في الشارع (٩٠) .

١٢ - قصائد تبني على الديالوج ذي الأصوات المتعددة وهي :

(٨٤) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ من ١٨٥ ، ٢٢٨ ، ٢٤٢ ، ٢٤٦ ، ٢٢٣ .
 ٤٢٥ ، ٣٩١ ، ٣٥٣

(٨٥) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ من ٤٥ ، ١٣٦ .
 (٨٦) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ من ١٤١ ، ١٢٤ ، ١٥٢ ، ٢٥٥ ، ٣٦١ .
 (٨٧) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ من ٤٦٩ ، ٥١٧ ، ٥٢٢ .
 (٨٨) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ من ١٣١ ، ٢٨٧ .
 (٨٩) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ من ٦٤ ، ٧٢ ، ٩٢ ، ٩٩ ، ١٠٤ ، ١٨٠ ، ٢٣٣ .
 (٩٠) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ من ٥٤ ، ٦٤ ، ٧٢ ، ١٥٩ ، ٢٧٦ .

الشيخ ربيع ، ثلاث أغنيات شيعية (٩١) ، بالإضافة الى ما فيها من التهكم .

١٣ - قصائد تقوم على رصد الأشياء والتفلسف حولها وهي :

خرافات ، أنا ، لحن النسيان ، أغنية حب للكلمات (٩٢) .

١٤ - قصائد تأخذ طبيعة المناقشة العقلانية وهي :

الشخص الثاني ، ثلج ونار ، خصام (٩٣)

١٥ - قصائد تبني على سؤال وهي :

ماذا يقول النهر ، وردة لعبد السلام (٩٤)

١٦ - قصائد تبني على الابداع في التصوير وهي :

أسطورة عينين ، أغنية لشمس الشتاء ، أغنية للقمر ،

ان شاء الله (٩٥)

١٧ - قصائد تبني على التناقض في المضمون والصور وهي :

الراقصة المذبوحة .

وقد تبني على التهكم وهي : نحن وجميلة ، وثلاث أغنيات

شيعية (٩٦) .

١٨ - قصائد تقوم على توازن دقيق بين أحاسيس غامضة ، ومظاهر

مضادة لهذه الأحاسيس ، ولكنها تجلوها ، وتجسم رهاقتها ، وتصور

امتلاء المشاعر بها وهي :

ذكريات (٩٧) .

١٩ - قصائد تبني على ظاهر يشف عن باطن وهي :

جنازة المرح ، أغنية لشمس الشتاء ، النهر العاشق ، النهر

المفنى (٩٨) .

(٩١) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٥٤٤ ، ٥٧٠ .

(٩٢) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٨٢ ، ١١٢ ، ٣٤٢ ، ٤٩٠ .

(٩٣) وأرقام صفحاتها على الترتيب هي ج ٢ ص ٣٣٦ ، ٤٨٧ ، ٥٠٣ .

(٩٤) وأرقام صفحاتها هي ج ٢ ص ٣٠٦ ، ٤٧٩ .

(٩٥) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٣٦٥ ، ٣٧٣ ، ٤٨١ ، ٥١٣ .

(٩٦) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٣٣٢ ، ٥٠٩ ، ٥٧٠ .

(٩٧) ج ٢ ص ١٧١ .

(٩٨) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ١٤٨ ، ٣٧٣ ، ٥٣٥ ، ٥٦٧ .

٢٠ - قصائد تبني على لقطات انسانية وهي :

النائمة في الشارع ، مرثية امرأة لا قيمة لها ، غسلا للعار (٩٩).

٢١ - قصائد تأخذ طبيعة التمرد وأسلوب الثورة وهي :

لنكن أصدقاء ، يوتوبيا في الجبال ، قبر ينفجر ، الى العام الجديد ،
الارض المحجبة ، دعوة الى الحياة ، تحية للجمهورية العراقية (١٠٠) .

٢٢ - قصائد تأخذ طبيعة المطاردة وهي : الأفعوان ، والنهر
العاشق (١٠١) .

٢٣ - قصائد يقوم معارها على أساس من أسلوب الشرط ،
أداته ، وفعله ، وجوابه وهي : حصاد المصادفات ، سخيرة الرماد ،
الشخص الثاني (١٠٢) .

٢٤ - قصائد يقوم ابداعها على محاولات الوصول الى عالم المثل ،
والى تصور ملامحه ، وهي : يوتوبيا الضائعة ، يوتوبيا في الجبال ، دعوة
الى الأحلام - الى أختي سها - الرحيل - شجرة القمر (١٠٣) .

٢٥ - قصائد تميز بعلو النبرة ، وتقوم على ضجيج آلات نحاسية
وهي :

لنكن أصدقاء ، تحية للجمهورية العراقية ، الساعة من ثلاث أغنيات
عربية ، حدود الرجاء ، الوحدة العربية (١٠٤) .

٢٦ - قصائد تبني على نظام من التدوير الشعبي وهي : أغنية
لطفى (١٠٥) . مع ملاحظة أن بعض القصائد تحتل في بنائها أكثر من
معار ، ولذا رأيناها تتكرر في أكثر من اطار .

للموسيقا :

موسيقا هذه المرحلة توزع على اتجاهين رئيسيين : اتجاه مقطوعي
Stanza ، تنوعت قوافيه وتميزت بما ابتدعته من تنويعات نغمية

(٩٩) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٢٧١ ، ٢٧٥ ، ٢٥٣ .

(١٠٠) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ١٤١ ، ١٥٢ ، ١٦٥ ، ٢٥١ ، ٢٧٧ ، ٤٠٣ .

٤٥٠ .

(١٠١) ج ٢ ص ٧٥ و ص ٥٣٥ .

(١٠٢) وترتيب صفحاتها هي : ٢٦٦ ، ٢٨٧ ، ٣٣٦ .

(١٠٣) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ٣٥ ، ١٥٢ ، ٣٣٦ ، ٢٩٩ ، ٣٥٧ ، ٤٢٥ .

(١٠٤) وترتيب صفحاتها هي ج ٢ ص ١٤١ ، ٤٤٩ ، ٤٩٦ ، ٥١٧ ، ٥٦٢ .

(١٠٥) ج ٢ ص ٥٥٦ .

مهندمة أبرزت الموسيقى في أجمل صورة فاكتسبت بذلك صفة الجيدة ، واتجاه انسيابي حر يلتزم التفعيلة الواحدة مع القدرة على توزيعات نغمية مهندسة أحيانا ، ساهمت الى حد ما في اكتناز القصيدة ، ومنعها من الانسياب والتفكك ، وهذان الاتجاهان لا يتساويان في عدد القصائد ، ولا في نسبة عدد الأبيات ، ومع أن الاتجاه الأخير - هو كما تدعى - من مبتكراتها ، وإليها تنسب بداياته ، إلا أن نسبة الاتجاه الأول الى الثاني هي ما يقارب ٣ - ١ ، فعدد قصائد الاتجاه الأول خمسا وسبعين بينما يكاد لا يتجاوز الاتجاه الآخر السبعا وعشرين قصيدة ، وهذا النسبة كما يظهر قد اختارتها بوعي ، ففي مقدمة ديوانها شجرة القمر تقول :

• يلاحظ أن في هذا الديوان سبع قصائد من الشعر الحر ، وقد يعجب بعض القراء من قلة هذا العدد بالنسبة لقصائد الديوان ، لأنهم ألفوا أن يروا طائفة من الشعراء وقد تركوا الأوزان الشطرية العربية تركا قاطما ، وكانهم أعداء لها ، وراحوا يقتصرون على نظم الشعر الحر وحده في تعصب وعناد • وأحب أن أذكر القارئ في هذه التقدمة أنني لم أدع يوما الى الاختصار على الشعر الحر ، وأبرز دليل على هذا ديوانى السابقان أما (شظايا ورماد) الصادر سنة ١٩٤٩ وهو الذى دعوت في مقدمته الى الشعر الحر دعوة متحمسة فلم تكن فيه إلا ست قصائد حرة ، بينما كانت القصائد الأخرى جميعا تنتمى الى الأوزان الشطرية ، وأما (قرارة الموجة) ديوانى الصادر سنة ١٩٥٧ فقد اقتصر على تسع قصائد من الشعر الحر • ولا أذكر قط أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة من حياتي ، وسبب هذا أنني أولا أحب الشعر العربي ولا أطبق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة ، ثم إن الشعر الحر كما بينت في كتابي - قضايا الشعر المعاصر - يملك عيوبوا واضحة أبرزها الرتابة ، والتدفق ، والملى المخلوط ، وقد ظهرت هذه العيوب في أغلب شعر شعراء هذا اللون ٠٠٠ (١٠٦) ٠٠٠ الى آخره مما أثار عليها نائرة أنصار الشعر الحر •

وعلى هذا ستكون بداية الدراسة بالاتجاه الأول ، وسنبداً بالكثير البجور بروزا في شعر نازك فى هذه المرحلة ، ثم الذى يليه ، وهكذا على الترتيب الآتى : المتقارب ٨١١ بيتا ، المتدارك ٥٥٢ ، الرمل ٥٣٥ ،

الكامل ٢٨٧ ، الخفيف ٢٤٦ ، السريع ٢٤٦ ، المنسرح ٣٠ ، الهزج .
٢٤ بيتا •

المقارب :

ووزنه كما هو معروف فعولن فعولن فعولن فعولن
٤ مرات في الشطر الواحد ، وسنبداً بأبسط صوره •

المثنى التوافي :

وقد آتت منه ثلاث قصائد •

(أ) شجرة القمر (١٠٧) ، وهي ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ،
وبيتها يتكون من ست تفعيلات ، فهي من مجزوء المتقارب وقافيتها تختلف
في كل بيتين ، وتستمر هكذا الى نهاية القصيدة الطويلة البالغة
١٢٤ بيتا •

(ب) المدينة التي غرقت (١٠٨) ، وهي كذلك •

(ج) الباحثة عن الفد (١٠٩) كذلك ، غير أن البيت الواحد يتكون
من شطرين : الشطر الأول تام من أربع تفعيلات ، والثاني منهوك من
تفعليتين ، وقافية الأول تتفق مع الثالث ، والثاني مع الرابع هكذا :

أ ب أ ب ج د ج د الى آخرها •

المربع :

وقد آتت منه ست قصائد •

(أ) دعوة الى الأحلام (١١٠) ، من مجزوء المتقارب وهي ملتزمة
بأصول البحر وتفعيلاته ، وقافيتها تختلف في كل أربعة أبيات ، وتستمر
هكذا الى نهاية القصيدة •

(ب) أغنية للحياة (١١١) كذلك

(ج) طريق حبي كذلك (١١٢)

• (١٠٨) ج ٢ ص ٥٣٩

• (١١٠) ج ٢ ص ٢٣٦

• (١١٢) ج ٢ ص ٤٥٥

• (١٠٧) ج ٢ ص ٤٢٥

• (١٠٩) ج ٢ ص ٧٢

• (١١١) ج ٢ ص ٤٤٤

(د) أغنية للأطلال العربية (١١٣) كذلك .

(هـ) النهر المغنى (١١٤) وإن كان قد جاء تاما غير مجزوء .

بقيت القصيدة السادسة صراع (١١٥) ، وهى مكونة من أربعة أجزاء ، وكل جزء ما عدا الجزء الأخير مكون من ثلاث فقرات : الفقرة الأولى من الجزء الأول مثلا مكونة من أربعة أبيات تامة موحدة القافية ، والثانية كذلك ، وإن كانت بقافية مختلفة ، والثالثة من أربعة شطور بقافية أخرى وهى بمثابة القفل فهى تتردد هنا ، وبعد كلا الفقرتين التاليتين أما الجزء الأخير فهو مكون من أربعة أبيات تامة بقافية مختلفة فهو بمثابة القفل الأخير للقصيدة .

المسلم :

وقد أتت منه أربع قصائد .

(أ) يوتوبيا الضائفة (١١٦) ، وهى ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ، وقافيتها تختلف فى كل خمسة أبيات ، ثم يأتى البيت السادس الذى ينتهى دائما بكلمة (يوتوبيا) فهو بمثابة القفل لكل فقرة على حدة ، وهكذا الى أن تنتهى القصيدة .

(ب) جنازة المرح (١١٧) ، وهى ملتزمة أيضا بأصول البحر وتفعيلاته ، وقافيتها توزع على النحو الآتى : الأبيات الثلاثة الأولى على قافية ، يليها البيت الرابع على قافية مخالفة ، والخامس على قافية الأبيات الثلاثة الأولى ، والسادس على قافية البيت الرابع ، فتوزيعها يسير على النحو الآتى : أ ب أ ب أ ب وهكذا الى أن تنتهى القصيدة .

(جـ) تهم (١١٨) ، وهى ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ، والأبيات الأربعة الأولى فيها على قافية ، والبيتان الآخران اللذان هما بمثابة القفل ، والمكتوبة شطورهما الأربعة على أربعة شطور على قافية مخالفة ، وهكذا الى نهاية القصيدة .

(د) نحن وجميلة (١١٩) ، وقد أفادت من قفل الموشحة المشطور الذى اختتمت به كل فقرات القصيدة ، واستنسخت منه صورة جعلتها

• (١١٤) ج ٢ ص ٥٦٧

• (١١٦) ج ٢ ص ٣٥

• (١١٨) ج ٢ ص ١٧٦

• (١١٣) ج ٢ ص ٤٦٩

• (١١٥) ج ٢ ص ٤٨

• (١١٧) ج ٢ ص ١٤٨

• (١١٩) ج ٢ ص ٥٠٩

بمنزلة الحزام تقي وسط كل فقرة على حدة ، تفصل بين جزئى الفقرة المجزوءين ، اللذين يأتى كل منهما على قافية مغايرة ، فهى تسير على النظام الآتى : أ أ ب ج ج ب وهكذا الى نهاية القصيدة .

(هـ) الفقرة الأولى من ثلاث أغنيات شيعوية (١٢٠) وقد أفادت من بناء الموشحة التنوع بين المجزوء والمسطور ، والتنوع بين القوافى مع التناظر فى الفقرات المتعددة ، فهى تبدأ بيتين مجزوءين على قافية ، يليهما بيتان مجزوءان على قافية مخالفة ، فمشطوران هما بمثابة القفل يتفق أولهما مع المطلع ، وثانيهما مع البيتين التاليين للمطلع ، فتوزيعها هكذا : أ ب ب أ ب وهكذا الى نهاية القصيدة .

السبع :

وقد أتت منه قصيدتان :

(أ) الزائر الذى لم يجئ (١٢١) ، وقد استعملته - أى المتقارب - مجزوءا ومشطورا ، ووزعته بموسيقية رائعة ، فالقصيدة تبدأ ببيت مجزوء على قافية ، يليه بيتان مجزوءان على قافية مخالفة ، فبيت مجزوء على قافية موافقة للأول ، يليه بيتان مشطوران على قافية مخالفة ، يليهما البيت الأخير ، وينتهى بهزمة سالكة تتردد كاللازمة وراء كل فقرة ، وتوزيعها كالتالى : أ ب أ ج ج د ، وهكذا الى نهاية القصيدة .

(ب) الرحيل (١٢٢) ، وقد أفادت من بناء الموشحة التنوع بين المجزوء والمسطور والمنهوك ، والتنوع بين القوافى مع التناظر فى الفقرات المتعددة . فهى تبدأ بثلاثة أبيات مجزوءة على قافية ، يليها بيت رابع على قافية مخالفة تتكرر فى البيت الأخير المشطور فتكون بمثابة القفل فى كل فقرة على حدة ، وبين الرابع والأخير يقع بيتين : مشطور ومنهوك على قافية مخالفة فتوزيعها يسير على النحو الآتى :

أ أ ب ج ج ب وهكذا الى نهاية القصيدة .

الثمن :

وقد أتت منه قصيدتان :

(أ) أول الطريق (١٢٣) ، وقد أفادت من بناء الموشحة التنوع بين المجزوء والمسطور ، والمنهوك ، والتنوع بين القوافى مع التناظر فى الفقرات المتعددة .

• (١٢١) ج ٢ ص ٢٢٦

• (١٢٠) ج ٢ ص ٥٧٠

• (١٢٢) ج ٢ ص ٢٢٦

• (١٢٣) ج ٢ ص ٢٥٧

فهى تبدأ ببيتين مجزوءين على قافية ، يليهما بيتان مجزوءان على قافية مخالفة ، فشطران منهوكان على قافية مخالفة ، فبيتان هما بمثابة القفل لنفس الفقرة ، يتفق الأول فيها مع بيتي المطلع ، والثانى مع البيتين التالين ، وهكذا الى نهاية القصيدة ، فتوزيعها يسير على النحو الآتى :

أ ب ب ج ج أ ب وهكذا الى نهاية القصيدة .

(ب) أغنية لشمس الشتاء (١٢٤) ، وتبدأ ببيتين مجزوءين على قافية ، يليهما بيتان مجزوءان على قافية مخالفة ، فبيتان مشطوران على قافية ثالثة فشطر منهوك على قافيتى البيتين الثالث والرابع ، فبيت آخر على قافيتى البيتين الأول والثانى ، فتوزيعها يسير على النحو الآتى :

أ ب ب ج ج ب أ وهكذا الى نهاية القصيدة .

بقى من أوزان المتقارب كلمات (١٢٥) ، وهى مكونة من ثلاث فقرات كل فقرة مكونة من ثلاثة عشر بيتا ، وتوزيعها يسير على النحو الآتى :

الآيات الستة الأولى مجزوءة من ست تفاعيل على قافية ، والبيت السابع على قافية مخالفة ، يليه منهوك ، فمجزوءان من خمس تفاعيل على نفس هذه القافية المخالفة ، فمجزوء ، على قافية مخالفة ، فمجزوء ومشطورهما بمثابة القفل على قافية مخالفة ، وهكذا فتوزيعها يسير على النحو الآتى :

أ ب ب ب ب ج د د وهكذا الى نهاية القصيدة .

المتدارك :

ووزنه كما هو معروف فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ٤ مرات فى الشطر الواحد ، ويكادون يجمعون على أن المطرد استعماله مخبونا ، وسنبداً بأبسط صورة .

المثنى ، وقد آتت منه ثمانى قصائد .

(أ) الغاز (١٢٦) .

(ب) النائمة فى الشارح (١٢٧) ، وكلتاها من مجزوء المتدارك ملتزمة بأصول البحر وتفاعيله ، وقافيتيهما تختلف فى كل بيتين وتستمر هكذا الى نهاية القصيدة .

(ج) تواريخ قديمة وجديدة (١٢٨) .

(د) للصوص من ثلاث أغنيات شيعية (١٢٩) .

• (١٢٥) ج ٢ ص ٣٤٦ .

• (١٢٧) ج ٢ ص ٣٧١ .

• (١٢٩) ج ٢ ص ٤٩٨ .

• (١٢٤) ج ٣ ص ٣٧٣ .

• (١٢٦) ج ٢ ص ٩٦ .

• (١٢٨) ج ٢ ص ٤٥٠ .

(هـ) جحود (١٣٠) والأوليان من مجزوء المتدارك ، والثالثة من مشطوره والقوافي تختلف في كل بيتين مع التزام توزيع قافية الثالث مع الأول والرابع مع الثاني هكذا . أ ب أ ب ج د ج د الى نهاية القصائد .

(و) سخرية الرماد (١٣١) .

(ز) وردة لعبد السلام (١٣٢) .

(ح) أغنية (١٣٣) . وكلها من مجزوء المتدارك ، حيث لا يزيد الشطرين في البيت الواحد المكتوب على سطرين عن سبعة تفاعيل ، بل ان أغنية يتكون بيتها من خمسة تفاعيل ، وكلها مقسمة الى شطر طويل ، وشرط قصير ، وكلها في القافية تلتزم الشطر الثالث مع الأول ، والرابع مع الثاني ، وتبالغ أغنية في الالتزام بهذا فتأخذ شكل التشطير .

المربع ، وقد جاءت منه قصيدتان :

(أ) خائفة (١٣٤) .

(ب) ثلج ونار (١٣٥) ، وكلتاها من مجزوء المتدارك وقافيتيها تتغير في كل أربعة أبيات .

الخمس :

وقد أتت منه قصيدة واحدة هي الشخص الثاني (١٣٦) ، وتبدأ بثلاثة أبيات من تام المتدارك على قافية ، يليها بيتان من مجزوءه على قافية مغايرة تصعب بمثابة القفل ، وتتردد عقب كل فقرة من فقرات القصيدة .

السدس :

وقد أتت من مجزوءه أغنية لطفل (١٣٧) ، وهي ملتزمة بأصسول البحر وتفعيلاته ، وقوافيها تختلف باختلاف الفقرات .

الثمان :

وقد أتت منه قصيدة واحدة هي غسلا للعار (١٣٨) وقد أفادت من بناء الموشحة القفل المشطور المكون من بيتين ، والذي تتكرر قوافيه في

(١٣١) ج ٢ ص ٢٨٧ .

(١٣٢) ج ٢ ص ٢٢٢ .

(١٣٥) ج ٢ ص ٤٨٧ .

(١٣٧) ج ٢ ص ٥٥٦ .

(١٣٠) ج ٢ ص ٨٨ .

(١٣٣) ج ٢ ص ٤٧٦ .

(١٣٤) ج ٢ ص ٤٠٠ .

(١٣٦) ج ٢ ص ٣٦٦ .

(١٣٨) ج ٢ ص ٣٥٣ .

كل فقرات القصيدة ، أما الأبيات الستة الأولى فهي مجزوة ، وقوافيها متوازنة . الأول مع الرابع والخامس ، والثاني مع الثالث والسادس ثم يأتي القفل فهي تسير على النحو الآتي أ ب ب أ ب ج ج ، وهكذا الى نهاية القصيدة .

التسع :

وقد أتت منه قصيدة واحدة هي لعنة الزمن (١٣٩) ، وقد التزمت بناء الموشحة مع قليل من التصرف في الطول ، وقليل من المغايرة في المطلع ، ففي الطول بلغت فقراتها اثنتا عشرة فقرة ، على حين لا تزيد فقرات الموشح العادية على خمس فقرات . وفي المطلع التزمت نظاما بعينه في كل فقرات الموشحة ، فهو يتكون من شطرين تامين على قافية يختلفان في مطلع كل فقرة على حدة ، وبيت تام على قافية مخالفة تتفق معه أفعال الفقرات جميعها المكونة من خمسة شطور على ثلاث قواف ، وما عدا ذلك من النقصون المكونة من أربعة شطور - تختلف من فقرة الى أخرى ، اى أن نظام قوافيها يسير كالآتي :

أ ب ج ج ج ب ب ب ج وهكذا الى نهاية القصيدة .

بقي من أوزان المتدارك قصيدة واحدة مجزوة هي الجرح الغاضب (١٤٠) وفقراتها تتكون من عشرة أبيات تسير على النحو الآتي : البيت الأول مع الرابع على قافية ، والثاني مع الثالث على قافية مغايرة ، والخامس مع السادس على قافية أخرى مغايرة ، والسابع مع التاسع على قافية مغايرة أخرى ، والثامن مع العاشر على قافية مغايرة كذلك ، فتوزيعها يسير على النحو الآتي :

أ ب ب أ ج ج د د د هـ ، ونظامها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي « ادغار آلان بو » في قصيدته البديعة ulalume (١٤١) .

الرمل :

ووزنه كما هو معروف فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ، ثلاث مرات في الشطر الواحد ، وسنبدأ بأبسط صوره .

(١٤٠) ج ٢ ص ٦٧ .

(١٣٩) ج ٢ ص ٢٤٢ .

(١٤١) ص ١٨ من مقمة الجزء الثاني من الديوان .

المثنى :

وقد أتت منه قصيدتان

(أ) الراقصة المذبوحة (١٤٢) ، وقد اتحدت ثنائيات شطراتها ،
الأولى مع الرابعة ، والثانية مع الثالثة فتوزيعها يسير على النحو الآتى :
أ ب أ •

(ب) الزهرة السوداء من ثلاث مرات لأمى (١٤٣) ، وقد اتحدت
ثنائيات شطراتها كذلك : الأولى مع الثالثة ، والثانية مع الرابعة •

الرابع :

وقد أتت منه أربع قصائد •

(أ) الأرض المحببة (١٤٤)

(ب) الفقرة الأولى من ثلاث أغنيات عربية (١٤٥) وكتلناها من
مجزئته ، وقافيتهما تتغير فى كل رباعية على حدة ، وهكذا الى نهاية
القصيدة •

(ج) الشهيد (١٤٦)

(د) أغنية لىالى الصيف ، وكتلناها تسير على نظام المقطوعة ،
مطلع مكون من تفعيلتين فهو من منهوك الرمل على قافية ، وقفل يتماثل
تماما مع المطلع ، وبينهما شطران يتكون كلاهما من ثلاث تفعيلات فهما
من مجزئته على قافية مخالفة فالقافية تسير على النحو الآتى أ ب أ •
وهكذا الى نهاية القصيدة •

المسدس :

وقد أتت منه ثلاث قصائد :

(أ) بقايا (١٤٨) ، وقد أفادت من بناء الموشحة التوزيع بين
المجزوء والمشطور والمنهوك مع اتحاد القافية فى أبياتها الأربعة الأولى كما
أفادت من نظام القفل الموحد القافية هو أيضا ، والموزع بين المجزوء

• (١٤٢) ج ٢ ص ٣٢٠

• (١٤٥) ج ٢ ص ٤٩٦

• (١٤٧) ج ٣ ص ٥٣٠

• (١٤٢) ج ٢ ص ٣٣٢

• (١٤٤) ج ٢ ص ٣٧٧

• (١٤٦) ج ٢ ص ٣٣٨

• (١٤٨) ج ٢ ص ٣٧٩

والمنهوك في كل فقرة على حدة ، لأن هذا القفل لا يتردد بنفس القوافي
في كل فقرة ، فتوزيع القوافي يسير على النحو الآتي : ا ا ا ا ب ب
وهكذا الى نهاية القصيدة .

(ب) الفقرة الأولى من ثلاث مرات لأمي (١٤٩) - أغنية للحزن ، وقد
أخذت تشكيلا خاصا ، يتمثل في التنوع بين المجزوء في الأبيات الأربعة
الأولى ، والمشطور في البيتين الآخرين من كل فقرة ، وفي التنسيق بين
القوافي داخل الفقرة الواحدة التي تسير على النظام الآتي : ا ب ب ا ا ب
والالتزام بنفس النظام داخل الفقرات المتناظرة ، وهكذا .

(ج) السلم المنهار (١٥٠) وأبياته الأربعة الأولى من مجزوء الرمل ،
والآخران من مشطوره ، وبيته الأولى يتفق مع الرابع في القافية ، والثاني
مع الثالث في قافية مخالفة ، والخامس مع السادس في قافية أخرى ،
وبها ينتهي المسدس ويتكرر هذا الى نهاية القصيدة ، فتوزيع القافية يسير
على النحو الآتي : ا ب ب ا ج ج .

السبع :

وقد آتت منه قصيدتان :

(ا) غرباء (١٥١) وأبياتها الأربعة الأولى من مجزوء الرمل ،
والآخران من مشطوره ، والبيتان الأولان على قافية ، والتاليان على قافية
مخالفة ، والبيت الخامس يتفق مع الأولين ، والسادس مع التالين مع وجود
لازمة في السطر السابع عبارة عن كلمة (غرباء) ، وهكذا الى نهاية
القصيدة .

(ب) ذكريات (١٥٢) ، وقد أفادت من بناء الموشحة تنظيم الأجزاء
المتقابلة عبر فقرات القصيدة السبعة ، فهي تبدأ بأبيات ثلاثة مجزومة على
قافية ، يليها بيتان مشطوران على قافية مخالفة ، فبيتان مجزوءان على
قافية أخرى مخالفة تتردد في أقفال كل فقرة وهكذا الى نهاية القصيدة ،
فتوزيعها يسير على النحو الآتي :

ا ا ا ب ب ج ج - د د د ه ه ح ح ج - و و و ز ز ج ج .

• (١٥٠) ج ٢ ص ٣٥٠

• (١٥٢) ج ٢ ص ١٧١

• (١٤٩) ج ٢ ص ٣٦٤

• (١٥١) ج ٢ ص ١١٦

الثمن :

وقد آتت منه قصيدتان هما :

(أ) عندما اتبعث الماضى (١٥٣) ، وقد استعملته مجزوءاً ومشطوراً ، ووزعت موسيقاه ببراعة عندما قسمت القصيدة الى ست فقرات ، وأخذت لكل فقرة على حدة من الموشحة المطلع والغصن والقفل ، وشطرت الغصن الى شطرين على قافيتين مختلفتين ، وفصلت بينهما ببيت مجزوء على صورتى المطلع والقفل ، وفعلت مثل ذلك فى بقية الفقرات دون أن تتكرر قوافى الأجزاء المتماثلة فى بقية الفقرات .

(ب) الفقرة الثالثة من ثلاث أغنيات شيوعية (١٥٤) ، وقد أفادت من بناء الموشحة التنوع بين المشطور الذى أتى بمثابة المطلع ، وتردد بمثابة القفل ، عقب كلتا الفقرتين ، والمجزوء الذى توزع بين الأبيات الأربعة التالية للمطلع ، والأبيات الستة التى تليها فى الفقرة الثانية ، كما أفادت من بناء الموشحة التنوع بين القوافى ، فالبيتان الأولان على قافية ، يليهما بيتان على قافية مخالفة ، فبيت على قافية المطلع ، فبيت على قافية البيتين التالين للمطلع ، فتوزيعها هكذا أ ب ب أ ب ج ج .

الكامل :

ووزنه كما هو معروف متفاعلن متفاعلن متفاعلن ثلاث مرات فى الشطر الواحد ، وسنبداً بأبسط صورة .

الثنى :

وقد آتت منه قصيدة مجزوءة واحدة هى الى أختى سها (١٥٥) ، والتفعيلة الأخيرة فيها مرفلة ، أى مزينة بسبب خفيف ، والترفيل علة بالزيادة وهى اذا وجدت لزمّت ، وكانت كذلك ، وقافيتها تختلف فى كل بيتين وهكذا الى نهاية القصيدة .

الرابع :

وقد آتت منه قصيدة واحدة هى قبر ينفجر (١٥٦) ، وهى ملتزمة تماماً بأصول البحر وتفعيلاته ، وقافيتها تتغير كل أربعة أبيات وتستمر هكذا الى نهاية القصيدة .

• (١٥٤) ج ٢ ص ٥٧٤

• (١٥٣) ج ٢ ص ٥٤

• (١٥٦) ج ٢ ص ١٦٥

• (١٥٥) ج ٢ ص ٧٩٩

الخمس :

وقد أتت منه قصيدة واحدة هي الى عمتي الراحلة (١٥٧) ، وهي ايضا ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ، ومن أصوله جواز الحذف ، وهو حذف الوند المجموع فتصير متفاعلين متفا بتحرك التاء ، ويجوز تسكينها وقافيتها تغيير في كل خمسة أبيات ، وتستمر هكذا الى نهاية القصيدة .

الستس :

وقد أتت منه قصيدة واحدة هي هل ترجعين (١٥٨) ، وقد أفادت من بناء الموشحة نظام القفل الذي التزمت به في سائر الفقرات .

الثمن :

وقد أتت منه قصيدة واحدة هي مريثة امرأة لا قيمة لها (١٥٩) على فقرتين ، في كل فقرة تأتي الأبيات الستة الأولى من مجزوء الكامل ، والسابع من مشطوره ، والآخر من منهوكه ، أما القافية فتأخذ شيئا من التوازن . الأول مع الرابع مع السادس ، والثاني مع الثالث ، والخامس مع السابع مع الثامن ، فهي تسير على النحو الآتي : أ ب أ ج أ ج ج .

بقي من أوزان الكامل الى ورده نبيضاء (١٦٠) ، وكلتا فقرتيها تتكون من عشرة أبيات ، وقد أفادت من بناء الموشحة التنويع بين المجزوء والمنهوك ، والتنويع في القوافي المتناظرة في كلتا الفقرتين ، واستخدام القفل .

الحفيف :

ووزنه فاعلاتن مستغف لن فاعلاتن ٣ مرات في الشطر الواحد وستبدأ بأبسط صوره .

للثني :

وقد أتت منه قصيدة واحدة هي كبرياء (١٦١) ، وهي ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته .

• (١٥٨) ج ٢ ص ٣٨٧ .

• (١٦٠) ج ٢ ص ٥٥٩ .

• (١٥٧) ج ٢ ص ١٣٩ .

• (١٥٩) ج ٢ ص ٢٧٥ .

• (١٦١) ج ٢ ص ٢٩ .

الربيع :

- وقد أنت منه سبع قصائد
- (أ) أجراس سوداء (١٦٢)
- (ب) وجوه ومرايا (١٦٣)
- (ج) حصاد المصادفات (١٦٤)
- (د) صائفة الماضي (١٦٥)
- (هـ) مقسم الحزن من ثلاث مرات لأمي (١٦٦)
- (و) الوحدة العربية (١٦٧)
- (ز) البعث (١٦٨) وكلها ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته

الثلث :

وقد أنت منه قصيدة واحدة هي ساعة الذكرى (١٦٩) الموزعة على نظام الموشحة ، ولكن بأبياتها التامة مع قليل من التصرف ، ففيها من الموشحة المطلع والفصل والقفل ، وإن كانت قد شطرت الفصل الى شطرين بينهما بيت على قافيتي المطلع والقفل ، وفعلت مثل ذلك في بقية الفقرات دون أن تكرر قوافي الأجزاء المتماثلة في بقية الفقرات ، فتوزيعها يسير في كل فقرة على حدة على النحو الآتي :

أ ب ب أ ب ب أ وهكذا الى نهاية القصيدة .

مجزوء بحفيف وكامله :

وقد أنت منه قصيدة واحدة هي الى ميسون (١٧٠) ، وقد بدأتها ببيتين مجزئين على قافية ، يليهما أبيات أربعة كوامل على قافية مخالفة ، ويتكرر هذا النظام لمرة واحدة .
ويبدو أن كثرة نظم الشاعرة من هذا البحر ، وبخاصة في مأساة الحياة ، وأغنية للانسان جعلتها مسيطرة على نفسه سيطرة كاملة .

السريع :

ووزنه مستفعلن مستفعلن فاعلن ، ومنشداً بأبسط صورته .

الثنى :

- | | |
|-------------------|-------------------|
| • (١٦٢) ج ٢ ص ١١٤ | • (١٦٢) ج ٢ ص ١١٤ |
| • (١٦٥) ج ٢ ص ٢٩٤ | • (١٦٤) ج ٢ ص ٣٦٦ |
| • (١٦٧) ج ٢ ص ٥٢٢ | • (١٦٦) ج ٢ ص ٣١٦ |
| • (١٦٩) ج ٢ ص ٣٨٣ | • (١٦٨) ج ٢ ص ٥٤٩ |
| | • (١٧٠) ج ٢ ص ٥٧٧ |

وقد آتت منه أربع قصائد .

(أ) أسطورة عينين (١٧١) ، وهي ملتزمة بأصوله البحر وتفعيلاته وقافيتها توزع على النحو الآتي ، الشطر الأول مع الثالثة ، والثانية مع الرابعة ، وتتغير القوافي بنفس الطريقة مع كل ثنائية ، وتستمر هكذا الى نهاية القصيدة .

(ب) عروق خامدة (١٧٢) ، وشطرها الأول يتكون من كامل السريع الذي ينتهي ب فعلن ، والثاني من مجزؤه ، وينتهي كذلك ب فعلن ، وقافيتها توزع على النحو السابق ، الأولى مع الثالثة والثانية مع الرابعة ، وهكذا الى نهاية القصيدة .

(ج) ثلاث أغان شيعوية (١٧٣) ، وهي تسيير على نفس طريقة عروق خامدة .

(د) رماد (١٧٤) وبيتها يسير على نفس الطريقة ، وان كان ينتهي ب فاعلن ، وقافيتها مججلة ، فشطر بيتها الأول يتفق مع الرابع والثاني مع الثالث ، وهكذا الى نهاية القصيدة .

الرابع :

وقد آتت منه ثلاث قصائد :

(أ) ماذا يقول النهر (١٧٥) ، وهي برغم كتابة السطرين الأولين ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ، وقوافيها تتغير في كل أربعة أبيات .
(ب) النسر المطعون في ثلاث أغنيات عربية (١٧٦) .

(ج) حدود الرجاء (١٧٧) ، وكلتاها ملتزمة بأصول البحر وتفعيلاته ، وقوافيها تتغير كذلك في كل أربعة أبيات .

الخمس :

وقد آتت منه قصيدة واحدة هي الخيبة (١٧٨) ، وتتكون فقرتها من خمسة أشطر ، على خمسة أسطر ، الأول من كامل السريع ، والثاني من مجزؤه ، والثالث والرابع من كامله ، والخامس من مجزؤه ، وقافيتها توزع هكذا ، الأول مع الثالث والرابع ، والثاني مع الخامس ، وهكذا الى نهاية القصيدة ، فهي تسيير على هذه الطريقة أ ب أ ب .

• (١٧٢) ج ٢ ص ٦٤ .

• (١٧٤) ج ٢ ص ١٨٠ .

• (١٧٦) ج ٢ ص ٥٠٠ .

• (١٧٨) ج ٢ ص ٣٦١ .

• (١٧١) ج ٢ ص ٣٦٥ .

• (١٧٣) ج ٢ ص ٥٧٠ .

• (١٧٥) ج ٢ ص ٣٠٦ .

• (١٧٧) ج ٢ ص ٥١٧ .

تنويع على بحر السريع :

الأداء (١٧٩) ، وتبدأ بمجزوء من تفعيلتي السريع مستعلن/معلن يليه أربعة أضطر كاملة كل شطرين على قافية مخالفة ، يليها شطران مجزوءان على قافية مخالفة ، ففعل مجزوء على قافية تتفق مع قافية المطلع وهكذا الى نهاية القصيدة التي تسير على النظام الآتي :

أ ب ب ج ج د د أ .

المسرح :

ووزنه مفتعلن مفتعلن

وقد أتت منه قصيدة مخمسة واحدة هي أغنية للقمر (١٨٠) على تجوز في التفعيلة الأولى التي قد تأتي مستعلن ، وهي مقبولة موسيقيا ، ولقي الأخيرة التي قد تأتي مفتعلن بسكون العين ، وهي مقبولة كذلك .

الهزج :

ووزنه مفاعيلن مفاعيلن .

وقد أتت منه قصيدة واحدة هي عندما قتلت حبي (١٨١) ، وقد اختلطت تفاعيلها أحيانا بمجزوء الوافر مفاعلتن مفاعلتن بتحريك اللام ، ومفاعلتن بتسكينها ، وهذه الأخيرة تتفق مع مفاعيلن (الهزج) ، ولا غرابة فالوزنان متقاربان ، وقد أجازهما بعض الشعراء (١٨٢) .

أما القافية فالبيتان الأولان يتفقان مع الخامس ، والتاليان مع السادس ، فهي تسير هكذا : أ أ ب ب أ ب الى نهاية القصيدة .

٢ - الاتجاه الانسيابي الحر :

ونازك تدعى بأنها أو لمن راد هذا الاتجاه وسيطر عليه ، وفاتها أن الأيام كانت حبيبتن تجاربه منذ مطلع هذا القرن ، وأن النفوس كانت مهياة لاستقباله ، كما فاتها أن عملية التهيئة هذه لما فيها من امتداد وتوغل وبما فيها من اصرار كانت هي السبب في استقبال قصيدتها الأولى :

— الكوليرا — هذا الاستقبال الحافل السعيد .

وبمراجعة سريعة لحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث لمؤلفه س . موريه بترجمة سعد مصلوح ، تتضح المحاولات الدخول لهذا اللون منذ مطلع هذا القرن .

• (١٨٠) ج ٢ ص ٤٨١

• (١٧٩) ج ٢ ص ٣٦٢

• (١٨١) ج ٢ ص ٣٣٩

• (١٨٢) راجع موسيقى الشعر د . ابراهيم أنيس ص ١١٠ وما بعدها .

ولن أعيد ما قلته في مكان آخر ، وإنما نأشير إليه ، الى مقالات
 فحمة فريد أبو حديد منذ عام ١٩١٨ على صفحات السفور المصرية ، وعام
 ١٩٣٣ على صفحات الرسالة عن الشعر المرسل ، والى أعماله الشعرية
 الباكورة بهذا الشعر فيما بين هذين التاريخين : رواية مقتل سيدنا عثمان
 ١٩١٥ ، ملحمة زهراب ورستم ١٩١٨ ، ميسون الفجرية ١٩٢٨ ،
 خسرو وشيرين ١٩٣٢ ، والى محاولاته في ترجمة نماذج من يوليوس
 قيصر ، وعطيل ، وروميو وجولييت في سنة ١٩٣٥ ، ثم الى ترجمته لمكبث
 شكسبير في سنة ١٩٥٨ (١٨٣) ، فضلا عن ترجمة باكتير لروميو وجولييت
 في سنة ١٩٣٦ ، ونظمه لمسرحية أختاتون ونفرتيتي في سنة ١٩٣٨ .

هذا وكان أبو حديد منذ هذا التاريخ الباكر يقوم بشرح نظرية هذا
 الشعر ويقنن له ، ويسوق الحجج والبراهين للرد على المعارضين والمهاجمين ،
 ويضرب الأمثلة بنماذجه الكثيرة ، والوانه الجديدة ، وكلها تسير على هذا
 الخط ، وفي نفس الاتجاه الصحيح للشعر الحر ، وإن سماه أبو حديد
 الشعر المرسل Blank verse فهذا الاتجاه - كما نرى - مهد له كثير
 من شعراء المرحلة التي سبقت نازك بل وهياوا النفوس لاستقبال قصيدتها
 الكوليرا بلامحها الجديدة وملامحها الجديدة هي كما تقول : متناسقة
 واضحة لا تعتمدى التلاعب بعدد التفاعيل في البحر الواحد ، وترتيبها مع
 الاستغفاف أحيانا بسلطان القافية واخضاعها لا الخضوع لها مما هو
 معروف في تكنيك الشعر الحر (١٨٤) .

وشعرها الحر في هذه المرحلة محدود ، والبحور التي اعتمدت عليها
 هي على الترتيب : المتدارك ، والمتقارب ، والكامل ، والرمل ، والرجز
 والوافر ، وعلى هذا منتهى إشارة لكل بحر من هذه البحور الستة .

المتدارك :

ومنه نظمت القصائد الآتية : الأفعوان ، نهاية السلم ، في جبال
 الشمال ، الكوليرا ، لنكن أصدقاء ، يحكى أن حقايرين ، تحية للجمهورية
 المراقية ، الى الشعر (١٨٥) .

المتقارب :

ومنه نظمت القصائد الآتية : جامعة الظلال ، أغنية الهاوية ، طريق

(١٨٣) راجع محمد فريد أبو حديد - محمد عبد التميم خاطر - الهيئة المصرية العامة
 للكتاب ص ٧١ وما بعدها -

(١٨٤) نازك الملائكة ج ٢ بقعة شجرة القمر ص ٤٢١ .
 (١٨٥) وترتيب صفحاتها ج ٢ ص ٧٥ ، ١٠٧ ، ١٢٤ ، ١٣٦ ، ١٤١ ، ٢٢٣ ، ٤٤٦ .

العودة ، الهاربون ، صلاة الأشباح ، لكنها مستكون الأخيرة ،
خصام (١٨٦) .

الكامل :

ومنه نظمت القصائد الآتية : مر القطار . خرافات ، أنا ، الى العام
الجديد ، لحن النسيان ، الوصول (١٨٧) .

الرمل :

ومنه نظمت القصائد الآتية : مرثية يوم نافه ، الحيط المشمود
فى شجرة السرو ، أغنية حب للكلمات ، النهر العاشق (١٨٨) .

الرجز :

ومنه نظمت : يوتوبيا فى الجبال ، وخمس أغان للالم (١٨٩) .

الوافر :

ومنه نظمت ، مشفول فى آذار (١٩٠) .

ولا تعليق على توزيع عدد التفاعيل التى قد تطول فتصل الى ستة
فى السطر الواحد ، وقد تقصر فتصل الى تفعيلتين . وربما الى تفعيلة
واحدة مما هو معروف فى نظام هذا اللون من الشعر ، كذلك لا تبسج
لتدافعات الشعور ، وجمال الإيقاع ، وتوزيع القوافى فهذا أمر يطول
شرحه ، وإنما نشير فقط الى محاولاتها السوب فى السيطرة على القافية ،
واخضاعها لاثراء تجاربها الفنية .

فى الأفعوان على سبيل المثال وزعت القافية هكذا :

ا ب ب ا ج ا ج ا د د د هـ ، وقريبا من هذا المنوال فى بقية
القصيدة .

وفى نهاية السبلم وزعت هكذا .

ا ب ا ب . . . ب ا ج . . ثم اضطربت الى حد ما فى الفقرة الثانية ،
ثم عادت الى شيء من الالتزام فى بقية فقرات القصيدة .

(١٨٦) وترتيب صفحاتها ج ٢ ص ٩٩ ، ١١٩ ، ٢٥٥ ، ٣٠٢ ، ٣٩١ ، ٤٧٧ ، ٥٠٣ .

(١٨٧) وترتيب صفحاتها ج ٢ ص ٧٨ ، ٨٢ ، ١١٢ ، ٢٥١ ، ٣٤٢ ، ٣٦٩ .

(١٨٨) وترتيب صفحاتها ج ٢ ص ٩٢ ، ١٨٥ ، ٤٩٠ ، ٥٣٥ .

(١٨٩) وترتيب صفحاتها ج ٢ ص ١٥٢ ، ٤٥٨ .

(١٩٠) ج ٢ ص ٤٧٤ .

وفى الشعر وزعت هكذا •

أ ب أ ب ج ج د د ب ، وهى مع ذلك ضعيفة الموسيقى
وفىها نظرية •

وفى اغنية الهاوية وزعت هكذا •

أ ب ج ج أ ب ج د ج ، ومع ذلك فموسيقاها ضعيفة ، لأن
القصيد ذاتها مسطحة •

وفى طريق العودة وزعت فى الفقرة الاولى هكذا •

أ ب أ ب ج ج ج ، ثم تغيرت فى الفقرات التالية ، ولكنها مع
التغير ملتزمة الى حد كبير •

وفى الهاربون ، بدأت الفقرة الاولى بأربعة سطور قصيرة بأسلوب
الخطو الراقص ، الأول مع الثالث ، والثانى مع الرابع ، ثم التزمت فى
بقية الفقرات بالنظام الآتى :

السطران الأولان المكون كلاهما من تفاعيل ستة على قافية ، والسطور
الثلاثة التالية والمتدرجة فى عدد التفاعيل ٢ - ٤ - ٥ على قافية مخالفة ،
والسطر الأخير من ٤ تفاعيل على قافية البيتين الأولين • أ ب ب أ
وهكذا •

وفى مر القطار مع أن الشاعرة تقول : انها حررت القافية تحريرا
تاما كان توزيع القافية فى الفقرة الأولى هكذا ، أ ب ب أ ج د د ،
وفى الفقرة الثانية أخذت أسلوب الخطو الراقص ، خطوة للأمام وخطوة
للخلف ، وفى بقية الفقرات التزمت كذلك ولكن بتوزيع جديد ، وبسبب
هذا الالتزام ظهر التضمن المعيب فى قولها :

فى مقتلته برودة خط الوجوم

اطرافها فى وجهه لون غريب

مع الوقوف بالسكون على الوجوم ، وفى قولها :

والقصة التى سُم الوجود

ابطالها وفصولها ومضى يرائب فى برود

مع الوقوف بالسكون على الوجود •

وهنا نشير الى أن هذا التوزيع ليس كما رأينا ملتزما بدقة ، وإنما
يتراضى ويتجاوب حسب الدقة الشعرية •

المرحلة الثالثة :

مرحلة الاءلاء والانءلاق
بالءءربة الى آفاق روءانية سامية

وهي مرحلة تتميز عن المرحلتين السابقتين بالسمو في الاحساس ، والالتزام بمعناه الهادف ، أى بتوظيف قدراتها الفنية فى سبيل غايات أمثل ، وبمعناه الإيقاعى ، أى بالالتزامها النثر بموسيقى الشعر الحر ، وذلك على امتداد ديوانها الأخيرين : للصلاة والثورة ، ويغير ألوانه البحر ، باستثناء قصيدة واحدة نظمتها على موسيقى الشعر الحلىلى وهي الخروج من المتاحه فى الديوان الأول (١) .

وهذا التميز لم ينبغ من فراغ كما قد يتوهم ، وإنما نبغ من أعماق خفية أخذت تعد له بطريقة لا شعورية ، وذلك على امتداد ثلاث سنوات ، من سنة ١٩٦٩ الى سنة ١٩٧٢ ، وهي مرحلة الأجيال التى كانت تقوم فيها - فيما يبدو - بتوديع انكبابها الطويل على الذات فى معاناتها الماضية ، وتهئية نفسها لاستقبال حياتها الآتية ، التى تقول عنها : « والحق أننى كنت أحسب أننى قد انتهيت شعريا الى الأبد ، لأن ثلاث سنوات كاملة من الصمت ليست شيئا مألوفا فى حياتى ، وإن كانت مألوفة فى حياة غيرى من الشعراء ، فقد سكنت بول فاليرى ثمانى عشرة سنة كاملة ثم أفاق ونظم قصيدته العظيمة « المقبرة البحرية » *Le cimetiere marin* ، وسكنت وليم بترل بـتس عشر سنين ثم نظم مجموعة شعرية مهمة ، وسكنت شكسبير ست سنين كاملة . فلم لا يكون سكوتى من جنس سكوتهم ؟ لم يخطر لى هذا » .

والواقع أنه لم يخطر لها ، لأنها ما كانت تدري بما يدور فى أعماقها من عملية التحوير والتغيير ، فأعماقها كانت تعد لمرحلة جديدة .
ويكفى أن يكون أول نطقها بعد مرحلة الأجيال هذه بهذه الأبيات التى فجرتها بطاقة تهئة مرسومها عليها صورة لمسجد قبة الصخرة بالقدس الحبيبة .

(٢) من مقدمة للصلاة والثورة ص ٧ .

(١) ج ١ ص ١٠٤ .

يا قبة الصخرة
يا ورد ، يا ابتهالة مضيئة الفكرة
ويا هدى تسيحة علوية النبرة
يا صلوات عذبة الأصدا
جاشت بها الأبناء
يا حرقة المجهول ، يا تعشى الانسان للسما
يا وله الركوع يا طهره
يا وردة الخشوع يا نداء ، يا عطره (٣) •

مع ملاحظة ما تحمله الأبيات من الفاظ تفيض بالبهاء ، والروحانية ، والصفاء ، لتدرك ما نرمي اليه من مرحلة الاعلاء والانطلاق بالتجربة الى آفاق روحانية سامية •

فهذه بداية ، مجرد بداية •

ومرحلة الاعلاء والانطلاق بالتجربة هذه تدور كما تناولتها ، ورسمت أبعادها قصيدتها « سنابل النار » من ديوانها يغير ألوانه البحر في دوائر ثلاث ، صغيرة ، ووسطى ، وعليا ، هي دوائر الحب •

فالدائرة الأولى الصغيرة ، هي

دائرة الهوى الحسى المتمثل فى حب انسان من الناس •

هواه كوكب فى مقلتي ، فى شعري طوق من الآس
وبسمته حقول شذى ، وترنيمة أجراس
يحليني ، يزخر فلي ، يتوجلي
على مملكة الوهم
وفى أروقة الحلم ... اميره

يصغرنى ، يحولنى

الى شقة ملونة ، الى تنورة والى ظفيره

والدائرة الثانية الوسطى هي دائرة الهوى الوطنى ، وهى أجل من الدائرة الأولى وأسمى ، لأن •

•• حب الأرض أظهر
من هوى مرغ احساسى فى الطين وعفر

في ثرى الأهواء والحمى جيني
ان حب الأرض غابات ، وقرميد ، وقمح
حبها شرفة مرمر

حبها يفصل شكى في بحيرات يقين •

والدائرة الثالثة العليا هي دائرة الهوى العلوى ، وهي أجل من
الدائرتين السابقتين وأسمى ، لأن هواها لا ينتسب الى الحس ، أو الى
الأرض ، بل انه ليتخلص من الحس والأرض لينمو في المناطق العليا من
الذات ، ومن ثم فهو في حاجة الى أن يتطهر وينتهي لسمو يليق بمن يرتفع
الى أعلى ، ليلقى وجه المليك •

كيباض الثلج

كالأنجم

كاللؤلؤ الاقيه مليكى

في طريقى ينثر الحب ثريات

شواطىء لا نهايات ، ويرمى لى شموسا

ومجرات من الضوء

نهورا عذبة الدخ ، تصفى وتنقى

وسماوات بلا عد

وأودية من الألوان والورد

الصحح في جناتها واسقى

ثم اسقى

من وحيق الأنجم الصيفية الطعم كؤوسا وكؤوسا (٤) •

وحول هذه الدوائر الثلاثة ستكون الدراسة في ديوانها المذكورين ،
فهى - أى دوائر الحب - في كليهما ممتدة رغم أن أولها نظم في سنة ١٩٧٣
في قصائد أقل طولا ، وأكثر وضوحا ، وأعلى نبرة ، وثانيهما نظم في العام
الذى يليه في قصائد أكثر طولا ، وأقل وضوحا - ففيها غموض جميل يشف
ولا يحجب - وأهدأ نبرة • ولأن القصائد في كليهما غنائية فلن نلتزم
بالترتيب الزمني في انشاء القصائد ، أو في اصدار الديوان •

ولنبداً بالدائرة الأولى الصغيرة ، دائرة الهوى الحسى •

(٤) راجع القصيدة في يثير الزاوية البحر ص ١١٨ وما بعدها •

ويلاحظ أنها - مع أنها صغيرة - تختلف عما كان في المرحلتين السابقتين - مرحلتى التعبير عن التجربة ، والوعى بأبعاد التجربة بنوع من السمو يتناسب وطبيعة هذه المرحلة ، فهي تتناول الحب فى معناه المجرد ، وتدور حوله ، وتفلسف أحاسيسه ولذعاته فى قصيدتها « السماء على غابة الصبير » كما تصور مشاعر الحبيبين فى طفولتهما الفطرية ، وتراسل عواطفهما على البحر وقت الظهيرة بأرق لفة فى أرق صورة ، فى قصيدتها « ويبقى لنا البحر » كما تصور لهفتها على الحبيب المسافر ، وخوفها عليه . وحرصها على أن تشتري له قرآنا صغيرا .

يقتنيه لمن حب

قمرًا فى ليلة ظلمة ،

خيزًا وخمرة

فى قصيدتها « دكان القرائن الصغيرة » وكلها فى يغير ألوانه البحر ، كما تصور مشاعرها الأسرية الدافئة فى ثلاث أغان نظمتها خلال فترة فراق ، فى قصيدتها « ثلاثية زمن الفراق » ، كما لا تنسى فى غمرات عواطفها النبيلة تحية لطفلة الدكتور عبده بدوى (دالية)

تشف عن الحب فى معناه الانسانى ، وعن المودة ، ولأملها بطبيعة الحال بعد أن سمعت صوتها مسجلا على شريط وهى تلقى شعرها بعد وفاتها بعشرين سنة ، وقد ارتبط هذا الصوت الآتى إليها عابقا من وراء الزمان ، من وراء مدى اللانهاية بحب أكبر يتعدى هذه الدائرة الأولى الصغيرة الى الدائرة الثانية الوسطى ، دائرة الهوى الوطنى حينما جاء دافئا كأريج التراب فى مروج فلسطين ، بل حينما جعلتها - أى أمها - تموت فى ذات القصيدة (١) فى القدس كل صباح :

يقتلونك ، تنقل أخبار موتك سود الرياح

تسقطين شهيدة

فى الشعاب القريبة والطرقات البعيدة

توقدين مفضبة بلاء القصيدة (٥) .

فعلت على أن تتوحد هذه الام وهى أعز ما كانت تملك وتحب - على عادة السرياليين - بالأرض ، وبكل شهيد يسقط فى كل يوم على هذه الأرض وبالخاتن المرة ، وبالمأساة ، وفى هذا سمو بالحب يرتفع الى

(٥) أقوى من القبر ، وهى والقصيدتين السابقتين فى الصلاة والقدرة .

أحاسيس أعلى مما كانت عليه في المرحلتين السابقتين ، ويظهر أكثر حينما تتجه الدراسة الى تفاصيل هذه الدائرة الأولى الصغيرة ، التي تشف مع أنها صغيرة عن مشاعر أسنى وأنبى .

ففى « السماء على غابة الصنوبر » - ولناخذ فى متابعة التفاصيل نجد التلازم بين الحب والعذاب ، وهذا التلازم فى حد ذاته فلسفة مجردة تنور حول الحب وأحاسيسه ولذعاته ، وتأخذ سبيلها الى الظهور بقوى هائلة تقوم بتشخيص هذا التلازم الآتى فى صورة •

طفلين قادمين من مجاهل الأبد

يوزعان فى الصباح ادعما وقبلا

وهذب مقلتيهما أسى وغد

وعطر موجة ومعد

كما تقوم بإيجاد نوع من التمايش اللذيذ بين هذين الطفلين القادمين من مجاهل الأبد ، فتجعلهما يقبلان معا ، ويحلان فى القلب معا ، ويتكلمان معا ، ويتمردان على القلب معا ، مع أن لكل منهما صوته الخاص ، وكيانه المستقل ، وتخلع عليهما وهما بهذه الصورة ما يجيش عادة فى صدور المحبين من تضارب الحالات ، وتزاحم الانفعالات ، وتربط ذلك كله بوجودها الذاتى ، وأحاسيسها الخاصة لتدفع بالمتلقى الى مزيد من التفاتل فى أعماق النفس ومكنون الشعور ، ثم تقوم بتجلية ما يتوارد فى هذه الحالات من تنويمات على نغم الحب والعذاب فى صور تعتمد على إحياءات ثنائيات رامية متلازمة هى أيضا ، مستخدمة لذلك سداجة الطفلين ، ومناعتاتهما ، بل وثرثرتهما لتصل فى النهاية الى ما يشبه المفاجأة ، لقد لعبا بها - هذان الطفلان - شتتا قواها ، تجولا بها فى غرف الرياح ، فى دروب الضياع ، أسلماها للحزن •

لأغنيات رطبة عارية الجدران

يسكن فى أحرفها الشتاء

وتصغب الرياح والأنواء

ثم باعاما بعد أن تجولا بها الى موسيقى خالصة ، الى نغم ، الى شعر صاف ، الى نور ، وزجرح شمعدان ، ولأن باعاما ؟ الى العود - الى المعزف

وهكذا يترأى سمو الهدف ، وبراعة التشخيص ، وجسالة الضياغة وأنبى الفكرة (٦) •

(٦) راجع القصيدة فى بغير الزاوية البحر ص ١٤١ ، وفى دراستنا عنها فى هذا الكتاب •

وفى « ويبقى لنا البحر » تجسد على البحر فى وهج الظهيرة طفلين
منفصلين بالأحلام والآمال والحب ، روحها تسبح عبر مروج عينيه ، وقلبها
يركض خلف سؤال مبرعم يتردد على شفثيه .

سؤال يدور

.. عن البحر هل تتغير ألوانه ؟

وهل تقلون أمواجه ؟ هل ترى تتبدل شعثانه ؟

سؤال القاء فى شبه حلم فأنار فيها كوامن الشجن ، فإذا بشرثرة
الطفولة تشرى وتبدع ، وإذا بالاجابة تحمل آماد وأعماق .

... نعم ، يا حبيبي

يغير ألوانه البحر .

ولكن أى بحر هذا الذى يغير ألوانه ؟ هناك بحر وبحر وبحر وبحر ،
وتسترسمل فتصف البحار وأعماقها ، ثم تفلن أخيرا الى سباحة السؤال
فتصرخ .

عن اللون والبحر تسألنى يا حبيبي ؟

وانت شراعى ،

واللون بحرى ،

وغيبوبة الحلم فى مقلتى

وانت ضباب ددوى

وانت قلوعى ،

وانت ذرى موجتى

ووردة حزنى ، وعطر شحوى

عن اللون والبحر تسألنى يا حبيبي

وانت بحارى

ومرجاتى ومعارى

ووجهك ذارى

وكانت فى أثناء ثرثرتها قد حدثته عن بحر آخر داخل نفسها بإيحاء
من فلسفة ، وموضه من قوة ، غير أنها عادت الى طبيعتها النسموية فصاحت
به : انها ليست بحرا كما تزعم وانما هى زورق ، انها لتتوسل أن يأخذ
الزورق فوق موجة شوق منفلقة خافية :

الى شاطئ، مبهم مستحيل ،
 فلا فيه سهل ولا رابية
 الى غسق قمرى المناد
 عميق القرار
 وليس له فى الظهرة لون
 وليس له فى الكثافة غصن
 ولا فيه هول ، ولا فيه أمن
 هنالك سوف نضيع
 وناكل دفا الشتاء ، ونقطف ثلج الربيع
 ونفزل صوف الصقيع
 هنالك لا طول للظل فى حلمنا لا قصر
 ولا دفتر للقدر
 ولا شيء يمكن أن يرتقيه النظر
 سوى موج اغنية تتحدر عبر جبال القمر
 ونضحك نيكى وعيناك تمكس لون البحر
 ويبقى لنا اللون
 والبحر

والأبد المنتظر

وهكذا نرى ما فى مشاعر الطفلين من سذاجة ، ونداوة ، وتطلعات
 وبراعة ، وطهر (V) .

وفى « دكان القرائين الصغيرة » نراها فى ضباب الحلم تبحث فى
 لهفة عن دكان القرائين الصغيرة ، لتشتري منه قرأنا صغيرا للحبيب
 المسافرين .

عندما فى القدر يرحل

وتستمر فى لهفها تبحث وتبحث عن دكان مندلى
 دكة فى آخر السوق وتلقين دكان القرائين الصغيرة
 ولكن السوق يأخذ فيتسع شيئا فشيئا ، ومع الاتساع يتضخيب
 ويتشعب ويتراعى ويتمدد الى غير ما نهاية !! .
 ولست أدري لماذا يتبادر الى ذهنى حين قراءتى لدكان القرائين

(٧) راجع القصيدة فى بغير آرائه البحر ص ١١ وما بعدها . وفى دراستنا عنها فى
 هذا الكتاب .

الصغيرة صورة حلم رآته على مستوى الواقع قبل أن تسافر بأمرها المريضة أشد المرض إلى لندن لأجراء عملية جراحية لها ماتت على أثرها ، وذلك قبل أن تنظم القصيدة بعشر سنين ، وهذا الحلم تحكى عنه فى مذكراتها فتقول : وقبل سفرى بأسبوع حلمت أننى أسير فى شوارع لندن وأحاول شراء تابوت ملون ، وأبحث وأبحث فى لهفة ورعب فلا أجد من يبيعنى تابوتا ، ولم أقص حلمى هذا على أحد فى البيت ، وسافرت بأمرى الحبيبة التى دخلت غرفة العمليات ، وخارج تمنىها محمولة على نقالة ، حيث أودعها فى عتبر الموتى بالمستشفى ريثما تتم إجراءات الدفن المعلقة ، وقد رأيتها وهى تحتضر فى مشهد رهيب من حياتى إلى أعماقها (٨) .

أتكون دكان القرائن الصغيرة هذه هى المعادل الموضوعى لهذا الحلم ، وهذا الضياع ، وهذه اللفه ! ربما ، واعتقد أنه ليس من الصعوبة أن نقرن الأشياء والنظائر بين الحلم والفاتى والقصيدة .

كما أنى لست أدرى هل فطنت الشاعرة لرواسب الشعور هذا وهى تصوغ قصيدتها أم أن العقل الباطن أجازها دون وعى من الشاعرة !!

وغير خاف ما ترزح به القصيدة من مشاعر السمو والنبيل ، وبخاصة إذا ما تكشفت عما ترسب فى أعماقها من تجربتها الحزينة المرة (٩) .

وفى « ثلاثية فى زمن الفراق » نرى المشاعر الدافئة تبثها إليه - إلى زوجها من على البعد ، جاعلة من نفسها شهرزاد بما تحمل من عبق الليالى ، ومنه شيريار ، ليكون تساؤلها عن سكوت شهرزاد عن الكلام المباح أوقع فى اللوعة ، فحياة شهرزاد إنما هى فى هذا الكلام المباح ، وبالضبيعة الحياة !! .

وتستمر شهرزاد فى دروب الرياح وهى تتسائل وكأنها لا حيلة لها فى الفراق ، وتقوم بإثارة صور متعددة من الوداعة التى تثير الشفقة وتلدو إلى العطف ، وتزيد من أواصر المحبة قائلة فى مناجاتها له من على البعد .

من يا ترى الذى بنا للرياح ؟
عصفورتين دون عش دافئ أو جناح
ترمقنا الجوارح الكاسرة

(٨) لمحات من سيرة حياتى وثقافتى ص ٩ .
(٩) راجع القصيدة فى بغير ألوانه البحر ص ٧٤ وما بعدها ، وفى دراستنا عنها فى هذا الكتاب .

بنظرة اهدابها مسمومة ، احداؤها باتره
تشربتا كانها دماؤنا بحيرة تستباح
من يا حبيبي قد بنى بيننا
هذا الجدار من ترى اسلمنا للجراح ؟
ومن ...

ومن .. الى آخر الأغنية الأولى من الثلاثية ، وكأنها تشي بكلماتها
عن وقائع مادية ملموسة كالأصا أعرف بها .
وحينما تصلها رسالة منه يتزلزل كيانه فتنتطق من خلال فرحتها
الغامرة قائلة في أغنيتها الثانية من الثلاثية .

رسالة منه نهور اخضرار
مثل الدوالي ، والرؤى ، مثل انبلاج النهار
رسالة أنا إليها سفن تائهة في بحر
تأتي الى من حبيبي كشفاه للطير
قنبلة الثلج على قوالم قد احرقها القفار
رسالة تأتي : ورود الشوق فيها ، وملاق السهر
حروفها محطة الى مراسيها سياوى القطار
رسالة مثل صلاة الوتر
مثل انبهار دجلة في امسيات القمر

الى آخر ما فى الأغنية الثانية من مشاعر دافئة دافئة .
ثم تكتب اليه على التو واللحظة رسالة فيها من المعابنة الحلوة ، ومن
التكلف الظريف ، والتلمع المستحب أفانين وأفانين تقول فيها ، فى رسالة
إليه :

اسقيها من موجة شوقى
ابقى اسقى
فى حلمى ، ومسافة صحوى
اسقى اسقى
أطعمها أعناب دموعى
أمنحها ايقاع خشوعى
اسكنها كل مدائن قلبى ، لا أبقي
امضفها شفتى اشعارى ، سفى ، طرقى

ويبلغ بها التكلف الظريف ، والتملح المستحب الغاية حين تقول :

أصود شوقي أم أرقى ؟

ورماد مسائي المحترق ؟

أم أسقيها عبرات تنزف من قلبي ؟

تلدو أنقاض وخرائب روحى فى أودية الورق ؟



كلا ، لا يكفى ، لا يكفى

ساكون أنا الكلمات ، ساكن فى الحرف

ساكون اليه أنا (الساعى)

و (الطابع) هدى وذراعى

و (العنوان) : عمارة حبي

شارع قلبي

و (الرسالة) الولهى المسجونة خلف متاهات الأبعاد

عبر الصحراء بلا مطر يشنو ، وبلا ضوء لا زاد

وبريدى جوى فلتخدشنى الريح

ولتجمد من برد كفى

انى اتحدى اوردتى ، اقتل خوفى

أصرع ضعفى

ولتحلك ظلماتى فالشوق مصاييح

ونجوم ، وهوى فسيح

وشتاء حولى ووداعة وجهك صيفى

وليك جسمى من صلصال ، فالحب لمركبتي روح

ولتك أجوائى غامضة الجبهة ،

ان هواك وضوح

والظلمة باب مفتوح

الى آخر ما فى الأغنية من مشاعرها الفرحة ، وصورها اللدنة ،

وعواطفها المشبعة المحبة (١٠) .

وهكذا تتراعى المشاعر النبيلة ، والأحاسيس الفاعمة ، وهى

ما تتناسب مع طبيعة هذه المرحلة .

فإذا ما انتقلنا الى الدائرة الثانية الوسطى ، دائرة الهوى الوطنى

راعنا ما فيها من الالتزام بهوى الأرض ، وتبنى قضيتها ، وعرضها فى

(١٠) رابع القصيدة فى الصلاة والثورة ص ١١٢ وما بعدها .

كل صورة ، وعلى كل محفل ، ذلك أن الشاعرة قد افافت على أشبع
ما يفوق عليه العربي الذي كان يحلم بالجنى الداني القطوف بعد هذه
الثورات المتوالية في سوريا ، ومصر ، والعراق ، والجزائر ، واليمن فإذا
به لا يجنى إلا الهزيمة ، وفقدان الثقة والحيية .

وقضية فلسطين بما تحمل من التخطيط الماكر هي لب المسألة .
وعلى عادتنا في الدراسة لن نتقيد بالترتيب الزمني في انشاء
القصائد ، فالقضية ببجوانبها ، ومنحنياتها ، ومزالقها ، ودوافعها
وأهدافها ومآسيها هي ككل كانت تتفاعل في أعماقها ، وتهز من خلعائها ،
وتدفع بها الى قصائد الملتهم التي أثبتت بها مدى قدراتها على
الالتزام .

ومادام الأمر كذلك - أي أنها تتعامل معها ككل فإن تنظيم هذه
القصائد ، والتنسيق بينها لتأخذ اتجاهها واضحا مميزا على حسب
تسلسلها الشعوري هو أولى من تنظيمها على حسب انشائها .

ولقد حدث أن أذاعت وكالات الأنباء يوم ١٩٧٣/٤/٨ أن اليهود في
اسرائيل أهدوا الى الملكة اليزابيث ملكة بريطانيا قطعة أرض في فلسطين
المحتلة ، وأنها قبلت الهدية تعبيرا عن صداقتها مع الطائفة اليهودية ،
وهنا أخذت الشاعرة على الفور دورها الايجابي ، وانبرت للهدية ،
منتهزة الفرصة لمرضى القضية التي أعطى فيها من لا يملك وعدا لمن
لا يستحق في قصيدتها الملكة والبستان . والبستان هنا هو فلسطين .

أرضه تير وأسرار

وفيه ثمر النار

سيولا من تسابيح ، وليهون ، واسلحة ، وثوار

وفيه ينفق الضوء الى قلب العقائد

وتغضل المواعيد

تدوس الريح - اذ تعبر في المرج - سجاجيد

من العشب الطرى

انه بستان ثوار ، وزيتون شلى

في ثراه القمرى

سنديان ، ونهور ، وتواريخ قديمة

لم تزل فيها بقايا غمقات من ترائيل وخيمة

نقلتها شفة الريح والقى

عبرها ليل فلسطين همومه

ونداه وغيوه

وتستمر في حديثها عن البستان فتستعرض مأساته .

وقع البستان في الأبدى الثيمة

صادر الباغي نسيجه

ويلناه بعثرت نسيجه ، جرت كرومه

حصلت حنطته ، أوراده الحرى ، نجومه

كما تستمر فتستعرض جوانب المأساة في واقعها العربى ، وواقعها لليهودى ، وصداها في العالم ، وانكسار هذا الصدى دون أن يثير ما يسمى بالراى العام العالمى ، كى ينتصف للقضية ، أو يعيد الحق المقتصب الى أهله ، بل انه من هذا الحق المقتصب يهدى الى الملكة ، لفتقبل الهدية تعبيرا عن صداقتها مع الطائفة اليهودية ، وانبهارا الى غير ما حد بالهدية متناسية فعال اللص ، ودناؤه ، وجرائمه ، وخبث نواياه ، ومقاصده فهي لم تر البستان الذى أهلوا اليها فلذة منه :

..... مصبوغا بانهار الدم المنسفة

وتناست يدها أن تسأل اللص :

وهل تهدى الربى المنتهكة ؟

وتستمر في ذات القصيدة فتثير تشبثها بالحق ، وتندو وتتوعد (١١)

لقد عرضت الشاعرة القضية في « الملكة والبستان » - بهدوء تحسد عليه - فأحسنّت العرض ، ودافعت فأحسنّت الدفاع ، وأذذرت وكأنها واثقة مما تقول .

هذا وفي الجملة الاعتراضية الأنفة الذكر - جملة بهدوء تحسد عليه - هدف مقصود ، لأن بداية السبعينات كانت على مستوى الأفراد مشحونة بتوترات هائلة انعكست في مصر على مشاعر المصريين في تظاهرات حائرة ، وتكات ساخرة ، وتوهان وشروء ، كما انعكست على وجدان كل عربى بشكل يقرب من هذا ، فهزيمة يونيو حزيران ١٩٦٧ كانت صدمة مزلزلة لأحاسيس العرب كل العرب ؛ وانعكست كذلك على وجدان الشاعرة ، فعرضها للقضية في هذه الفترة بهذا الهدوء هو عرض تحسد عليه ، ولذا جعلناها - أى الملكة والبستان - مرتكزا لى دراساتنا لمناقشات القضية ، مع أنها لم تكن بأول ما قيل في بداية هذه الفترة .

(١١) راجع التصيفة في الصلاة والثورة ص ٧٧ وما بعدها .

وعلى ذكر الهدية الى الملكة التي هي في واقع الأمر اغتصاب تتوارد
أمام مخيلتها صور من الأرض المفتصة ، وتقف احداها ثابتة صامدة
لما لها من علائق تضرب في أعماق الزمن ، وفي حنايا الشعور ، اذ ليس
من السهل أن تمر صورة القدس بما فيها من نكهة ، وبما لها من طعوم
مرور غيرها من الصور ، فسقوط القدس في أيدي اليهود ، وبخاصة
وأنها في أيدي اليهود بما لهم فيها من أطماع ليس أقلها هدم بيت المقدس
لإقامة هيكل سليمان المزعوم هو أمر جلل يسأل عنه المسلمون كل
المسلمين .

ولقد اختارت لبناء قصيدتها « سوسنة اسمها القدس » أسلوب
المحاكاة ، وأمام من ؟ أمام الديان في يوم الدين ، وبدأتها بأقصى الصور
عنفا ، وأشدّها بشاعة ، وهي صورة الموت الذي يرد عليه الجميع ، وعلى
عاداتها أدارت الحقائق لترصد الصورة الفظيعة قائلة في انذارها المهول :

إذا ما عويل رياح المنايا
غدا مر يمحو صدى عمرنا
وصيرنا الموت مائدة النود ،
واستتبّت الموسج المتشعب في شفتينا وفي شعرنا
وسافر طوفانه في شواطئنا الحضر
غلقل مسراه في جزرنا
إذا نحن متنا وحاسبنا الله :
قال : ألم اعظم موطنا ؟

وكانها تريد أن تقول : وما دامت هذه هي النهاية فلماذا الاحجام عن
انقاذ القدس ، وتعرض النفس للمساءلة والتوبيخ .

وتستمر فتتنقل أسلوب المسألة ، والدفاع ، والاستسلام الهزيل .
ومن خلال هذه الأساليب تنبئ أجمل الصور للوطن السليب ، وهذا
ما يزيد من حسرة المسألين ، ويدفع بهم الى المذلة والخنوع .

فمن المسألة تنقل أجمل صورة ، والعلل القدير يعدد ما في الوطن
السليب من ملامح الجمال ، وظلال النعيم بأسلوب التوبيخ والتبكيت
فيقول :

... ألم اعظم موطنا ؟
أما كنت وقرقت فيه المياه مرايا ؟
وحليته بالكواكب ؟ زينتته بالصبايا ؟
وعرشت فيه العناقيد ، بعثرت فيه الثمر ؟

ولونت حتى الحجر ؟
 اما كنت أنهضت فيه الثرى والجبال ؟
 فرشت الظلال ؟
 وغلفت وديانه بالشجر ؟
 اما كنت فجرت فيه الينابيع ، كلته سوسنا ؟
 سكبت التالى والاخضرار على المنحنى ؟
 جعلت الثرى عابقا لنا ؟
 اما كنت ضوأت بالانجم المنحدر ؟
 وفى ظلمات لياليكمو ، اما قد زُرعت القمر ؟
 فماذا صنعتُم به ؟ بالروايى ؟ بذاك الجنى ؟
 بما فيه من سكر وسنا ؟

وعن الدفاع تنقل الشاعرة أنه لا دفاع ، وانما هو استسلام مهين .
 ومن خلال هذا الاستسلام المهين تأتى بالصورة الرائعة لسوسنة اسمها
 القدس .

..... ، نأمت على ساقيه
 الى جانب الراية
 وفوق ثراها انحنى دالية
 وتمطر فيها السماء خشوعا ، تصل الفصول
 ويركع سنبُلها ، تهجد فيها الحقول
 وعبر مساجدها العنبرية أسرى الرسول
 فماذا صنعتُم بوردتنا الناصعة ؟

ثم تندفع فى ابتهالات دافعها الحزى والتقصير والخوف من أن 'تُنحى
 هذه الجنة الضائعة ، والى الأبد ، وهى من خلال ذلك - أعنى من خلال
 تصوير هذه السلبيات ايجابية الى حد بعيد ، لأنها نقلت هذا الموقف
 للتخاذل الضعيف ، لتلفت أنظار المسلمين قبل أن يفوت الأوان ، ويقفوا
 هذا الموقف عينه (١٢) .

وتسلمها هذه القصيدة « سوسنة اسمها القدس » الى اتجاه آخر
 بعيد عن عرض القضية ، والدفاع عنها ، وعن أسلوب المسألة ، ولغت
 النظر اليها ، فهي ما عادت تطبق ذلك ، وأنى لها امكانات المناقشات الهادئة
 فى منطقة يسودها التوتر والقلق والغموض .

(١٢) راجع القصيدة فى الصلاة والثورة ص ٣٩ وما بعدها .

انها لتنتقل في هذه المرة في اتجاه توتراتها المصبية في قصيدتها
« للصلاة والثورة » التي فجرتها بطاقة تهنئة بعيد الفطر عليها صورة
لمسجد قبة الصخرة - تنتقل الى ما يشبه المناحة الطويلة التي بدأتها
كما مر بنا بـ

يا قبة الصخرة
يا ورد ، يا ابتهاة مضيئة الفكرة
ويا هدى تسبيحة علوية النبرة
يا صلوات عذبة الأصدا،
جاشت بها الأبياء،
يا حرقة المجهول ، يا تعطش الانسان للسماء
يا وله الركوع ، يا ظهره
يا وردة الخشوع ، يا نداء ، يا عطره
يا مسجدا أسكت تسبيحاته صهيون
من أجل حلم وقع مجنون
كبل في أرجائه الصلاة الخضر
ولوث الخراب والخضر

وتستمر في يا يا يا الى درجة أشفقنا عليها منها ، وكأنها في
تدفقها الحزين ما عادت تستطيع السيطرة على انفعالاتها ، وبخاصة وأن
لها سابقة عقب وفاة أمها ، والتقاءها بأفراد أسرتها في مطار بغداد من
عام ١٩٥٢ .

ومع أنها حاولت التماسك في بعض المقاطع بانارة تساؤلات
مستقبلية كانت تند عنها من خلال مناحتها الطويلة الحارة .

يا قبة الصخرة

... ..

هل تنبض الحيا ؟

في هذه الأذرع والجباه ؟

هل تدفق العطور والألوان والمياه ؟

ينبجس النبع من الصخرة ؟

وينبت الفناء وردا ساخن الحمرة ؟

نسقيه من تمتة الدماء

من حمرة الدماء

نظمه سنابل الله

نختصر الزمان في تسييعة ثره

يصرخ فيها عطش الثورة

الا انها ما وصلت الى يقين ، فكلها أمنيات ، والأمنيات بعيدة فطبيعة
الفترة بما فيها من التوهان والشرود والضياغ والحيرة ما كانت تؤدي الى
يقين في هذه الفترة بالمره ، بدليل انها عادت بعد هذه الفترة الى نفس
المناحة .

يا قبة الصخرة

حيث الخراب مسدلا شعره

وما تزال كذلك الى أن تفجأها اشراقة وميض تتكشف عن أنه
بالصلاة والثورة سيطلع النهار . فالصلاة كما تقول : هي رمز الجانب
الروحي ، والثورة هي رفض الانسان المكتمل لكل زيف وفساد وعبودية ،
وشر ، وظغيان ، وقبح وظلم في الحياة الانسانية ، والثورة مرتبطة أشد
الارتباط بالصلاة ، فالانسان الذي يصلي لله صلاة كاملة الأبعاد . شناسة
التطلعات هو الانسان الذي يعرف الرفض الحق . والثورة على كل ما يهين
كمال الانسانية (١٣) .

والى هذه المعاني مجتمعة تشير آياتها :

يا قبة الصخرة

يا صمت ، يا ضياغ ، يا حيرة

جرارنا خاوية ، متى ترى تمتلئ الجرار ؟

حقولنا قد يبست ، فهل ترى ستسقط الأمطار ؟

وعند بواباتنا تنتظر الأقدار

متى نصل ؟

انما صلاتنا انفجار

صلاتنا ستطلع النهار

تسلح العزل ، تعل راية الثوار

صلاتنا ستشعل الاعصار

ستزود السلاح والزئبق في القفار

تحول الياس الى انتصار

(١٣) من مقدمة لنصلاة والثورة ص ٩ .

صلاتنا ستتقل الجذب الى اخضرار
وتطعم الصغار
فاكلة الصمود والاصرار

ويسلمها الاشراق الى نوع من النبوة فترى على البعد فيوض الحق
تهبط بـ

... النصر على مرقى القرآن
على المصلين ، وفي صوامع الرهبان
على الفدائيين ، في اودية النيران (١٤)

غير أن الاشراق وومضة الاحساس في هذا الواقع المتوتر الفلسفي
الفاوض الذي - وبالحيرة - لا يكاد يصل الى يقين شيء ، وحقائق المأساة
في واقعها الغليظ ، شيء آخر بل ان حقائق المأساة في واقعها الغليظ تكاد
تهزأ من كل نبوة ، وتطمس لمحة كل ومضة .

ان الشاعرة لتمسك بيدها إحدى الجرائد العربية لتطالع بعض
العناوين وبعض الاعلانات فتجد وبالهول ما تجد واقع أمة منهزمة تعبت
في مواطن الجد ، وتلهو وعندها يجد ، وهل هناك مفارقات أكثر ايلاما ،
وأشد عنقا وارهاقا من تلك التي تناولتها عناوين واعلانات في جريدة
عربية .

صيدا تقضي ليلة مروعة
خريطة جديدة موسعة
للولة المدو . غولدا صرحت بان اسرائيل لن تلين
بانها ستقتل حتى الفدائيين
تسقيهم من كأس موت مترعة
لبنان يتهاجر جنوبا . غارة
فوق القنال مزعومة
سيدتي ماذا ستلبسين ؟
في سهرة الليلة في أي وشاح سوف تظهرين ؟
سيدتي كوئي شبابا ساخنا وزوبعة
استعمل عطور باريس اكرعى من خمرنا المشعشة
فخمرنا قد مطر الربيع فيها عطره وادمعة
تمتعي فالعمر يمضي واكثما ، والسنوات مسرعة
وانت تهرمين

(١٤) راجع التصيدة في الصلاة والثورة ص ١٤٩ وما بعدها .

والحمر يا سيدتى زنايق وتين
بريجنيف باسم لنكسن
بشرى غد للعالمين عاطر ملون
مستعمرات جلد ستبنى على حدود الاردن
انظفارك الطوال يا سيدتها اطلها
بصبخ قرمزي لين
كانه رجع غريق ذاهل من تمتعات ارغن
يهاجر اليهود من موسكو - ويعفون من القرية -
لأورشليم الحلوة الحبيبة
جنوب لبنان قرى مروعة
أوصالها مقطعة
سكانها الى القبور جثث مشبعة
بيوتهم خرائب مثورة ، أعمدة مخلفة
حرائق مندعة
راقصة البجعة ميساء كاغصان الكروم المبرعة
خندوها من حمرة مبقعة
شبابها ما أروعه !
وخصرها ما أبلعه ! (١٥)

وهكذا دواليك ، وإذا كانت عناوين وإعلانات في جريدة عربية
تقوم على المفارقة الحادة بين اجرام اليهود وعريدتهم ، وبين عبث العرب
ولهوهم فان القنابل والياسمين التي أنشأتها عقب دخول الجيش الصهيوني
في ليلة ١٩٧٤/٤/١ بيروت وصيدا ، ونسفه البيوت ، وقتله ثلاثة من
قادة الفدائيين ، ثم هجموه على مخيمات اللاجئين دون أن يعترضه أحد -
تقوم على التهمك المغيظ ، والحلق الحاد الذي يصل الى السخرية ، والى
التوريات المهيئة التي تصل بالعرب الى مستوى البله الذين يلجأون الى
مواجهة الخطر بالأحلام والى مستوى الحماثم ، لا النعاج التي تتناطح ،
ولا الكلاب التي تنبح ، وأنى لهم أن يكونوا كذلك وقد وصلوا الى ما هو
أدنى من الموتى ، لأن الموتى تثور عظامهم في قبورهم اذا ما أمينوا ،
وترتج وتهجم ، وتجرح . وفى هذا اثارة تنميتها باثارة أخرى واثارة واثارة
لتنتهى بقسم .

(١٥) راجع القصيدة في الصلاة والثورة ص ١٢٤ وما بعدها .

ستقسم بالله ،

بالقدس ،

بالتار ، لا تطيب

ولا في خصور الأغاني نبيت الدجى نثقل

ولا من غير البيادر تشرب

الى ان نعود الى الوطن المستباح للعلب

ويصحب عودتنا الف كوكب (١٦)

وهو نفس قسم الملك الضليل الذي ما أوصله الى أن يشفى غليله
من قتلة أبيه ، ونرجو ألا تكون إحياءاته كذلك .

وهنا نقف لتقييم حصاد هذه المرحلة في محيط هذه الدائرة الثانية
الوسطى ، دائرة الهوى الوطنى ، ونسأل : وماذا بعد ؟ هل أقاد
ما ذهب الى الشاعرة من عرض للقضية ، ودفاع عنها ، وانذار بسببها
في الملكة والبستان ؟ وما حصيلة المسألة ، والدفاع المتخاذل ، والاستسلام
المهين أمام الديان في سوسنة اسمها القدس ؟ وما حصاد المناحة التي
أشفقنا عليها منها في للصلاة والثورة ؟ ، وماذا أفادت من تصوير الواقع
المنهزم في عناوين وإعلانات في جريدة عربية ؟ .

وهل حرك التقرير والتوبيخ من ركود المياه في الواقع الأسن في
القنابل والياسمين ؟

أخشى أن يكون الجواب كما هو في بداية الخروج من المتاهة ،
لا شيء الا مزيدا من القلق والاضطراب والحيرة ، والا مزيدا من المتاهة
التي صورتها فأبدعت التصوير حيث تقول :

أين نفضي وحولنا التيه والعتد .	مة في غابة الضباب الماحي ؟
زحف الليل ملء أعيننا ، مل	هتافاتنا ، ومل الجراح
والدهاليز تحت أقدامنا تع	ول ملوية كدرب كفاح
يتقاطعن ، يترك الغيب الغيب	هب شلوا ، نهب الردى والرياح
دربنا قائم : سلام تمهد	لا ولا تنتهي لى مكان
كلما صعدت خطانا مضى السد	لم يرتج ضارباً في الدخان
سلم صاعد بنا ، لولبي	يتلوى تلوى الأفصوان
سلم هابط الى جرف نهر	زبقى الى قم البركان

الى آخر ما صورت وأبدعت .

(١٦) راجع القصيدة في الصلاة والثورة ص ١٣٢ وما بعدها .

وأمل أن يكون الجواب عن الأسئلة السابقة نفسها - كما هو في نهاية الخروج من المتاهة - أي في نفس القصيدة - هو كل شيء ، بل وأميل الى ذلك ، فبوارق اللوحات السابقة هي ايجابيات على الطريق ، وخطوات جادة ، والا فهل تستسلم الأمة للموت ؟ ان الشاعرة في ذات القصيدة ومن خلال تصويرها لاحكام القيود ، وشراسة الهجوم ، ووحشية الأعداء ، وضلال المتاهة ، وربط ذلك كله باليمين الأمريكي ، واليسار الروسي يتبلج أمامها فجر ، يولد من الظلمة . تراه حقيقة لا توها ، وواقعا يمكننا لا اضطرابا وشرودا ومتاهة ، وتحكى عنه في ذات القصيدة فتقول :

بينما نحن في متاهتنا النكد راء بين الأشباح والأغوال
جرحنا مطهر ، وناكل شوكا وكرانا مفاوز وسعال
وطريق أنى مشينا مغيف اسود الضوء مغلبى القلال
بينما نحن .. اذ تدفق فجر نابض العطر من وراء الليال

وتستمر في تصوير ملامح هذا الفجر وجماله ، وتصوير الدليل قائد الخطى اليه وعطفه وحنانه ، وتصوير خطى الحائرين واهتزازها ، ودفعها لتستشرف آفاقه وأبعاده معلنة في نهاية القصيدة عن ايمانها بالوصول والخروج من المتاهة :

وسننجو من المتاهة بهو رين تقتادنا يد مجهولة
لا الدهاليز تحت أقدامنا هاد ، لا نبصر الوجوه القتيلة
لا الأغانى عبه على القلب لا الحب غريب ولا رجيق الطفولة
وسنبني لنا غدا من ضياء الله مس ، من كل منية معسولة (١٧)

وعلى نفس المستوى ولكن بأسلوب آخر تصور الصراع عينه في قصيدتها « ثم يتفجر العسل » .

لقد سمعت أن في الخليج العربي وسط الماء المالح عيون ماء عذبة كان يعرف أماكنها الملاحون الكويتيون ، ويشربون منها خلال رحلاتهم الطويلة المضنية لصيد اللؤلؤ ، ترى ، أياكون الخليج المالح هو واقع الأمة الجهم ، وتكون عيون الماء العذبة وسط هذا الخليج المالح هي الأمل الوائق من النصر ، وتكون رحلة الملاحين الطويلة في الخليج العربي هي رحلة الكفاح الطويلة على العذب ، ثم يتفجر العسل ، ويصاد اللؤلؤ ؟ يبدو أن الامر كذلك ، وأن الشاعرة اختارت لهذا المعادل أسلوبها السابق المازف على وترين من أوتار النفس ، يشدها أحدهما الى اليأس ، ويدفعها الآخر

(١٧) راجع القصيدة في الصلاة والثورة ص ١٠٤ وما بعدها .

الى الأمل . وأدارت بين الوترين حوارا ، وجعلت أنغام الوتر الأول على لسان محدثتها ، وأخفت هي أسلوب الرد ، ومن خلال الحوار والرد ، وعرض الواقع وتجاذبه بين الأمل واليأس كان أسلوبها هذا الآخر ، الذى ابتعد كثيرا عن التقرير والسرد ، وأعطى فرصة المواجهة بين الأخذ والرد ، وأسهم فى عرض الواقع واحتمالات النصر ، وساعد على الصور المنمقة المبتكرة ، وعلى الموسيقى الحادة القوية من خلال ما تنثر من انفصالات المتحدثين .

قالت محدثتى الحزينة فى شرود :

ان الظلام سلاسل خنقت مرأيتنا

أغانينا

كواكبنا

وجلت كل أعناق اللذائى والحدود

ان الضباب مرابط يأتى علينا ،

جارفا دعواتنا الحرى ويبتاح السلود

قالت : سيقتل ركبنا هذا الظلام

وفجرنا عنقاء ليس لها وجود

اعداؤنا متربصون

من بين أيديهم تساقطنا السماء حجارة

والشمس حمراء العيون

والبحر اعصار يسيل

ووجهه ملن غريقات

وهلأته جنون

ويطع حول خيامنا شلق النون

استانها يقطرن من دماء ، ونحن مقطعون

وتستمر محدثتها فتستعرض مأساة الواقع الجهم ، ومغالطات

الأعداء ، وفهم العالم المعكوس لطبيعة كل من الظالم والمظلوم ، وتصويره

المظلوم على أنه مصاص دماء ، والظالم على انه فرخ حمامة وديمة ، وتجيئها :

... لا تجزعى حتى اذا

ضربت شواطئنا سياط الريح ،

وانغالت قوافلنا مغازات الضياع بلا حدود

حتى اذا ما عشت فى جلدنا ملن اليهود -

لا تجزنى اختاء ، ان راحت تطاردنا الرياح الناقمات

ويقتفى خطواتنا القيم اللود

فلاللق فيه لنا وعود
ومن الليالى التعليقات العدوة ،

سوف ينبت حولنا الفجر الودود

والضوء يكحل هيب أعيننا وتلثمنا شفاء من ورود
مثل الخليج الملح تقطعه طوال الصيف سفن
وتظن أن خليجنا عطش وحزن
جهلت ففي أغواره فرح ولحن

وتستمر هي الأخرى بأدلتها الاشرافية التى تقيس الواقع الجهم على
الخليج المالح ، والثقة بالنصر على عيون الخليج المتفجرة بالماء العذب
لتصل الى أنه :

ان كان قد دلق الرحيق
فى عمق أعماق الملوحة ، فالطريق
من حيث نحن الى فلسطين السليبه
سيهل نبض فيه من جثث القرى السود الكثيه
وستمطر الدنيا على المدن الجديده
ومن اليباب سيطلع الغصن الوريق (١٨)

وما ان تصل الى هذه الحقيقة الا وتأخذ فى تنميتها بكل ما تملك
-من وسائل وأولها : التركيز على مراكز صنع القرار .

لقد تصادف أن زارت مدينة القاهرة فى شهر آب أغسطس ١٩٧٣ ،
قبيل حرب رمضان بشهرين ، وأن حيتها بقصيدتها « شمس
للقاهرة » ، والقصيدة مع أنها تحية خالصة للقاهرة الا أن مهارتها
تترامى فى انتقاء معجمها الهادف الى دفع القرار ، ونثره من خلال
أساليب التحايا ، ودفقات العواطف على ساحة القصيدة ، لا بأسلوبها
المباشر ، اللهم الا ما كان فى نهايتها بعد أن هيات تملأ لهذه النهاية
ابتداء من العنوان شمس للقاهرة ، وإيحاءات لفظية شمس والقاهرة
بخاصة الى :

حييت يا سيف صلاح الدين
يا صخرة الصمود ، يا أرض الغدائين
يا أرق اللهب ، يا سهد القلوب الصابره
يا مجد هلى الأرض ، يا محبرة التاريخ ، يا دفاتره

الى :

تحية للنيل ، نهر الغصب والسلام

(١٨) راجع القصيدة فى للصلاة والثورة ص ٨٩ وما بعدها .

لمجد مسهد ، سهران لا ينالم
للأزهر المتيق ، للأهرام
لرمل سيناء التي تهيم في أودية الظلام
تحت الألف الجامعات الماكرد
فلتصبرى يا قاهرة

الى :

فلتعلمى يا قاهرة
أن العدو حربه مقامره
وظله غيمة صيف عابره
وحكمه فى تل أبيب قلعة موهومة تسير لا نهلام
قابعة تحلم ، كالحفاش ، بالانقاص ، والظلام
فجر غد فى أرضها تزغرد الألفام (١٩)

وهكذا تتراعى براعتها فى انتقاء معجمها الهادف الى دفع القرار ونثره .
من خلال أساليب التحايا ودققات المواطف على ساحة القصيدة .
وثانيها : تحريك كل ما يؤثر عاطفيا على صنع القرار ، ودفع كل القوى الى
هذه الغاية التى تلوح فى الأفق بعيدة ، حتى الموتى ، بل ان الموتى
بخاصة كانوا وسائل تحريك وإثارة ، وهل هناك أعز من الأم -
أم نازك ، التى أقضوا مضجعها فى مقبرتها البعيدة ، فى متاهات
لندن ، فهامت روحها الى وطنها الحبيب ، يعلوها شحوب الأسى ،
وقطوب الفجيرة ، ويتراعى وراء عيونها حزن عميق . انها لتأخذ
دورها فى الكفاح مع القذائين ، فتتوحد روحها مع أرواحهم ،
وتسقط شهيدة كل يوم مع شهدائهم .

كل يوم تموتين فى القدس ، كل صباح
يقتلونك ، تنقل أخبارك موتك سود الرياح
وهذا ليس باليسير وبخاصة وأن الأعداء تبادوا فى القتل والتنكيل
كثر القتل يا أمى
وتعدد موتك حين رأيت حمانا
يستباح ونرمى ولا نرمى
والعدو يصادر حتى تسايحنا وكرانا
وظفولتنا ودمانا

(١٩) راجع القصيدة فى للصلاة والثورة من ١٨٥ وما بعدها .

ويعشش ملء سناتيننا وقرانا
يسكن منا مزق اللحم والعظم
وترين علوك يا لى
يتبادل أرضك ، أرض الجنود هدايا (٢٠) •

ويزداد فوران الأم ، ويزداد غليانها ، وتستحيل روحها الى قوى
تقاتل : يتحول ترابها الى عاصفة ، يصبح الياسمين فوق قبرها لغوا ،
تصبح عظامها تكبيرة وقتابل ، وقصائدها المحرقات تهز كرى الحالمين •

تنهض القلنس ، تزحف أنهارنا ، يستحيل
صمتنا خنجرا ، مدفعا ، ويصير النخيل
لهبا زاحفا ويقاقل
وتعارب أعداءنا شرفات المنازل
والشايك ،
والبحر ،

والنحى ،

والمناجل

ولآلئها : تقديم نموذجي للفدائي القانت وللقدائية القاتلة ، اللذين ينطلقان
بعد محاسبة متوترة للذات أمام قرار الاعداد ووردة المشنقة :

بالموت ، والحب ، والعيون القرقي الأسيره
نحن ارتفعنا
نحن مع البرق قد نصعنا
ومن حليب الفداء والشمس قد وضعنا
نحن حرثنا ، نحن زرعنا
سنابل الموت ، واتخذنا الأسى خميره
لخبزنا ، والسهاد فى دعنا جزيره
وفى مزاد الرياح بعنا
خضرة أعمارنا ، واشترينا ركام أحزاننا الصغيره
ونحن صفنا
قات ظهيره
وردة موت ، فى عطرها نحن قد رتعنا
ونحن كنا براعم النار فاندلعنا (٢١)

(٢٠) راجع القصيدة فى الصلاة والثورة ص ٥٨ وما بعدها •

(٢١) راجع القصيدة فى يمين ألوانه البحر ص ١٥٢ وما بعدها ، وفى هزيمتنا عنها
فى هذا الكتاب •

وبهذه الوسائل وأمثالها قامت مع من قاموا وبأسلوبها الخاص
بتحريك القرار ودفع عجلة الأحداث ، واشعال المعركة التي التهب أوارها
فى سيناء وفى الجولان فى العاشر من رمضان - أكتوبر ١٩٧٣ •

ولقد أسهم شعرها فى تسجيل حدثين هامين من أحداث العاشر من
رمضان :

اولهما : هو أن فرقة من الجيش المصرى فى سيناء كان أفرادها صائمين ،
وحان موعد الافطار ، وقد نفذ الماء عندهم فراحوا يتضرعون الى الله ،
فجاءت طائرات اسرائيلية وقصفت المعسكر ، فتفجر الماء من الأرض
حيث كانت مواسير المياه مدفونة ، وبخمة المسحراتى ، وتكبيرة
المؤذن ، وأسلوب المديح ، نسجت قصيدة « الماء والبارود » وبدأت
بنفس التكبيرة التي كان يزار بها الجنود فى سيناء فإذا بهذه التكبيرة
تتحول الى فيوضات رحمة ترطب الأفواه العطشى ، وتهىء الصحراء
لاستقبال المعجزة الكبرى •

وأخذت التكبيرة تتردد عبر القصيدة لتعمق من مفهوم المعجزة ، وتهىء
لانتقالات المفاجئة ، وتفرش المهاد بنداء الرحمة الذى سرعان ما انتشر
وتكثف وت فجر فى نهاية القصيدة عين ماء :

الله أكبر

الله أكبر

هتافة الأذان فى سيناء تبخر

من موجها تسيل فى الصحراء أنهر

الله أكبر (٢٢)

وثانيهما : هو عودة مدينة القنيطرة السورية بعد فض الاشتباك الأول فى
٢٦ من يونيو حزيران ١٩٧٤ فى قصيدتها « السفر فى المرايا
الدامية » •

والسفر فى المرايا الدامية ترصد المأساة فى موكب العودة ، ولا تهمل
الأم •

والمأساة هى عودة المدينة بصورتها الحزينة التي كانت عليها وقت
فض الاشتباك الأول •

(٢٢) راجع القصيدة فى غير ألوانه البحر ص ٢٥ وما بعدها ، وفى دراستنا عنها فى
هذا الكتاب •

قال القمر :

حبيبتى قد وصلت عائلة من السفر
ارخيت فوق كتفها جدائل فاجفلت
فرشت ضوئى تحت مسرى خطوها فاجفلت
لثمت مجرى دمها فاجفلت
تغيرت ألوان عينيها ومن ملح الرياح اكتحلت
حبيبتى قد قتلت
قد قتلت
مطعونة تحت مساطف النظر (٢٢)

ومعنى هذا أن احاسيس الشاعرة - وهى تصور المدينة العائدة - كانت ما تزال متوقفة رغم ما سيطر على العالم العربى آنذاك من نشوة العبور .

ولقد حدث أن نادت أمريكا أن على العرب أن ينسحبوا الى مواقع ما قبل يوم السبت العاشر من رمضان ١٣٩٣ هـ ، السادس من تشرين اكتوبر ١٩٧٣ ، أى الى مواقع ما قبل العبور ، فنكا هذا النداء جراحا كانت ما تزال ندية من طعنات أمريكا وموالاتها لاسرائيل ، وانبرت الشاعرة تسفه أمريكا غير عابثة بدراساتها فيها ، وولائها لما يقال له : مصارر ثقافتها ، فجرح الوطن اعقب ، والولاء له أولى ، وذلك فى قصيدتها « سبت التحرير » التى بدأتها بقولها :

قبل يوم السبت كنا مستلئين
وفى اعيننا يبكى ويمطر ليل تشرين
وكان الحزن خلف شroud نظرتنا ، سكاكين
تسولنا على أسوار بياراتنا ، عشنا
جياعا تحت ظل نخيلنا المفضى
.....

وصباح السبت اصبحنا ضياء
وتوهجتنا ، انرنا ليل سيناء الحزين
وتفتحتنا ورودا ،
ورصاصا ،
وغناء

(٢٢) راجع القصيدة فى دفتر ألوانه البحر ص ١٦٠ وما بعدها ، وفى دراستنا عنها فى هذا الكتاب .

شفة الجولان غنتنا ، وحررنا لواء فلواء
من مغانينا السبيه •

وهي كما ترى قصيدة تقوم على الموازنة بين ما قبل يوم السبت وما بعده ، في مواضع متعددة ، وتستغفر لهذه الموازنة صورا متعددة من أمجاد بدر ، ونفحات محمد (ص) ، وأخرى من ملامح العبور ، ومظاهر النصر ، كما تستغفر صورا من سبت اسرائيل الحزين ، ولا تخفى الشماعة

ويوم السبت نهديه لصهيون : دقاقه البطيئات
ستجعلهم يلوبون

وفي سيناء ثانية - كما تاهوا - يتوهون
الى ابد الزمان وليس من موسى - لينقلهم - وهارون
فهو غاضب يلعنهم ،
والسخط قد ألهم هارون
سلام الله والحب على موسى وهارون (٢٤)

وتندفع في مهاجمة أمريكا خستت ، كما تندفع في غناء لذيذ لسبت
العبور فـ

... السبت ميلاد جديد
ومياه غسلتنا ، ظهرت كل زوايا عارنا
سبتنا يا شفق الورد على اشجارنا
سبتنا يا طائرا اخضر يا اطلالة الفجر الوليد

وهي بهذا تفرغ شحناتها المتوترة ، وتعمل دون أن تدري على اعتدال
المشاعر والأحاسيس •

كما حدث أن نادي مجلس الأمن في قراره المرقم بـ ٢٤٢ بما سماه
بسلام عادل دائم في الشرق الأوسط ، ناسيا أن السلام أن ثقل الاستعمار
الصهيوني ، متناميا أن وجود اسرائيل في فلسطين ليس من العدل
أساسا ، وهنا انبرت الشاعرة وأخذت تندد بقرار مجلس الأمن ٢٤٢ :

سلام عادل دائم
سلام والفلسطيني في الفلوات ، تحت الريح
طيف ضائع هائم
شريد في جبال الشوك والأحزان

ويبعث خبزه بلعاء عينيه ، ويفزل بالي الأكفان
ويزرع مقفر الوديان
وفي حيفا ، وفي يافا وساد للعدو مريش ناعم

وهي كسابقتها تقوم على الموازنة بين حياة الفلسطينيين المشرد ،
وحياة المفتصب المترفة المفتسلة :

بانهار الدم النازف من جرح ،
بغاصرة المراعى فى كفر قاسم

وبغيرها من الجراح الالية مما هو ليس بسلام وليس بعدل :
تبارك مجلس الأمن

وبورك فى عمالة قرنتا العشرين

والى جانب ما تحمله القصيدة من تنديد بعدالة مجلس الأمن تحفل
برؤيا مشرقة عن سلام آخر ، سلام عادل دائم :

... سوف ننبته بأيدينا
ولا يمتحننا اياه فى برد ليالينا
اعادينا ، ومن والى اعادينا (٢٥)

وهي رؤيا تقوم على حلم غير أن الأحلام - بعد كل هذا شيء ، وواقع
فلسطين شيء آخر - فلسطين بعد كل هذا ما تزال فى أيدي اليهود وهذا
هو الواقع المر ، وهذا مما يزيد الدائرة انغلاقا ويدفع الى الحيرة !!

ولقد حدث فى ظل هذه الظروف الغامضة المحيرة الواثرة المتورة أن
أهدى اليها زوجها الدكتور عبد الهادى محبوبه فى مطلع عام ١٩٧٤ خريطة
لفلسطين ، فاثارت فيها كوامن الشجن فكانت قصيدتها « مرايا الشمس » .
ومرايا الشمس قصيدة ليست كما يبدو من عنوانها مجرد انعكاسات
ذاتية لمأساة فلسطين وحق فلسطين ، وانما هي انعكاسات واعية لفترة
زمنية مشحونة بالقلق ، ومخيمة على مشاعر الجموع .

والشاعرة لم يقتصر دورها على مجرد الكشف عن قلق العصر ، ومبعث
الآلم فيه ، وانما أسهمت بتقييم الموقف ، وتقديمت بمشروع يهدف الى
المجابهة والتغيير ، فدورها ايجابى ملتزم بقضايا أمة ، وكفاح شعب ،
وتقرير مصير . ورغم أن القصيدة بدأت غنائية تدور حول مشاعر أسبانية
اثارتها خريطة فلسطين ، وما على الخريطة من مواقع وأسماء حبيبة لها

(٢٥) القصيدة هي عن السلام والعدل ص ١٧٧ من للصلاة والتوبة .

ظلال مثيرة ، بيت المقدس ، عكا ، اللد ، جنين ، غزة ، كفسر قاسم
بيسان ، حيفا ، يافا ، نابلس ، طولكرم ، الناصرة ، بئر السبع ، الجليل ،
الخليل ، اللطرون ، رام الله ، واستمرت غنائية كذلك ، ورغم أسلوبها
النسوى والانفعال المباشر المسيطر على بيتي المطلع :

نامي على احداك عيني يا خريطةها

ورفي في دمائي

اني نلت لكى اكسر قيدها زمني

نزيف دمي

غنائى

الا أنها استطاعت أن تستقطب مشاعر الجماهير ، وأن تحولها الى
خطة عمل من خلال تمثيلها لأبعاد المأساة .

وأبعاد المأساة وهيبه ، وفلسطين فى الواقع غير فلسطين على الخريطة
فلسطين فى الواقع فى أيدي اليهود ، ولكونها كذلك ، ولطول وقوعها
فى أيدي اليهود فان المشاعر ربما تكون فى حالة همود .

أما فلسطين على الخريطة فهي وان كانت مواقع مجردة على الخريطة
الا أن الشاعرة لا تراها كذلك ، وانما تراها بدلالاتها الحسية المثارة
باحتين الذكرى ، المشحونة بالأم المحنة ومعاناة السنين .

ومن هنا أخذت القصيدة خطين ، وعبرت عن مستويين من مستويات
التعبير .

الخط الأول : ثورى عنيف تولد من الدلالات الحسية لمواقع القرى
والمدن على الخريطة وانعكاساتها على الوجدان والمشاعر .

الخط الثانى : واقعى تولد من الاحباطات العديدة التى تسعى
لاجهاض كل بارقة أمل .

وكلا الخطين لا يتعارض مع الخط الآخر ، لأنه ببساطة انعكاس
للآخر ومؤثر فيه ، فالثورة نتيجة للواقع الجهم ، والواقع الجهم صدمة
لشاعر الثائرين . وكلا الخطين يتأذر للوصول بمشروع المجابهة والتغيير
الى أن تعود فلسطين عربية .

لا يجوب سفوحها غيرى انا

غير الانحاني ، والعروبة ، والرياح (٢٦)

(٢٦) راجع القصيدة فى غير الزاوية البحر ص ٩٥ وما بعدها . وفى دراستنا عنها فى
هذا الكتاب .

وهكذا توافرت الشاعرة بكل ما تملك من مشاعر وأحاسيس على العمل من أجل قضية فلسطين ، وأحكمت الدائرة ، وعاشت بوجوداتها الصادق ، وأحاسيسها المتفاعلة .

وهنا يرد - كما تقول - السؤال المشاكس الذى ما زال أنصار نظرية « الفن للفن » يرفعونه فى وجوهنا نحن أنصار الشعر الملتزم . فالذى يلوح لهم أن كل التزام فى الشعر يوثق الرابطة بين الشعر والتاريخ . فى حين أن التاريخ كيان متحول ، لاثبات له . التاريخ ظلال تاتى مع الشمس ، وتزول مع النهار . والفن يبحث للانسان عن الثبات والبقاء . فالالتزام فى القصيدة - اذا أردت أن أعبر بلفتى عن فكرة المشاكسين - طعنة موجهة الى ديمومتها وثبوتها ، وحياة الخلود التى تتطلع الى أن تحياها . الالتزام على هذا فكرة مناقضة للدوام .

وأقول - والكلام للشاعرة - جوابا على هذا الاحتجاج : ان الشعر يمثل نقطة ذات ثلاثة أبعاد ، ويمدها الرابع هو عواطفنا نحن القراء فى عصر ما . اننى حقا قد وقفت فى هذا الشعر السياسى عند أشخاص زالوا من المسرح السياسى مثل غولداماثير وكادمت رئيسة وزراء اسرائيل المزعومة عام ١٩٧٣ فجاء مكانها الآن اسحاق رابين ، ومثل نكسن وكان رئيس الولايات المتحدة وجاء مكانه الآن فورد فهل سقطت بذلك قصيدتى « عناوين واعلانات فى جريدة عربية » لأن اسمى غولدا ونكسن قد جاءا فى العناوين البارزة للجريدة ؟ ان الزمن قد تجاوز هذين الاسمين ، ولكن هل يحى حقا كل ما كان فى نفوسنا من قبل ؟ هذا ما لا أوافق عليه . ان كل ما كان هو كائن وباقى فى أبعادنا الداخلية العميقة الأغوار وان مسحته سجلات التاريخ . والزمن المحدد بأبعاد ثلاثة لا يزول ولا يختفى ، وفى وسعنا أن نعود اليه فنجد فى أعماقنا لم يتغير . ماذا قال الشاعر الفرنسى بول جيرا لدى من قصيدة جميلة له عنوانها « ستيريوسكوب » قال يخاطب حبيبته : - (ان ذاكرتى أكثر أمانة من السجلات فأبمدىها عنى . ان سجلاتك تجرد الماضى السحري من عطره ولونه وموسيقاه) . ثم يقول : « ان التذكار شاعر فلا تجعل منه مؤرخا » وهذا يعنى أن عواطفنا وذكرياتنا نحن الذين كرهنا سلوك غولدا ونكسن عام ١٩٧٣ باقية ولها طعمها المر فى شفاهنا مهما تبدلت سجلات التاريخ . والتذكار شاعر لأنه يحمل الينا طعم أحاسيسنا فاذا جردناه من شاعريته وصيرناه مؤرخا جامدا ليسجل الأحداث ، ولا ينقل موسيقاها قبلك نجرد القصيدة من شعريتها . ومعنى هذا أن ديمومة القصيدة لا تاتى من التاريخ ، وانما من نفوسنا نحن الذين عايشنا هذا التاريخ . ولهذا فان امحاء الأسماء التى رافقت فترة من عمر

ذكرياتنا لا يبدل طعم القصيدة النابع من خفايا النفس الانسانية ، وماضيها
الراسخ في عقلها الباطن لا يتحول .

يبقى أن نسأل : ماذا سيعنى هذا الشعر السياسى لمن يأتون بعد
مائة عام ويجهلون أحداث ١٩٧٣ التى عشناها نحن ؟ وهنا يجب أن
نتذكر أننا نحن كلنا لن نعنى شيئا عندهم . اننا سنكون قد حملنا مع
أعاصير الزمن الى غير رجعة . ولم يبق من شعرنا الا ما يمكن أن يتذوقه
انسان مجرد من التاريخ أصلا ، وهو شعر الحب والبغض والجمال والفكر
والفلسفة وأمثالها مما يقتصر عليه اهتمام أنصار الفن للفن .

والسؤال عند هذا هو : هل ينبغي أن نطمس أحاسيسنا اليوم من
أجل أن يتذوق قراءنا حفيد شاعر سيعيش عام ٢٠٧٥ ؟ هل نترك
دعانا تراق ، وجثثنا ترمى من شيايبك الطابق الرابع من المباني الصهيونية
دون أن نصورها فى شعرنا لمجرد أن نرضى هذا الحفيد الذى يعيش أبعادا
ثلاثة أخرى غير أبعادنا الثلاثة ؟ الجواب لا . ان ذلك سيكون منا انتحارا .
بل ان سكوتنا قد يقتل هذا الحفيد ويحرمه فرصة يولد فيها فنحن نقاتل
بشعرنا وقوافينا من أجله .

كذلك يمكن أن يقال : ان الصورة البيضاة لفرودا ونكسن يمكن
أن يسلط عليها حفيدنا شاعر ٢٠٧٥ أضواء حمراء تشخصها فى جرائمها
وأعمالها المنكرة فتنبثق القصيدة حية حارة كما انبثقت مدينة (كامبرى)
من كوب الشاى فى قصة مارسيل بروست . والصفة العظيمة للتاريخ
المتد فى داخل الحياة الانسانية أنه ساكن فقط وليس ميتا . فهو قابل
لأن يقفز ويتفجر بمجرد أن نسلط عليه الضياء . والقصيدة الحية تدب
التاريخ بكل أبعاده وتعطيه الخلود . وهذا حل المشكلة الفكرية المثيرة التى
يبقى أنصار (الفن للفن) يثيرونها فى أوجها نحن الملتزمين (٢٧) .

فإذا ما انتقلنا الى الدائرة الثالثة العليا دائرة الهوى العلوى غمرنا
ما تفرق فيها من فيض روحاني كانت بوارقه تتراعى لنا على البعد عبر
سياحتها الطويلة فى أعماق النفس وأمام لغزى الحياة والموت ، وكنا نرصد
على امتداد هذه السباحة مدى تكثف هذا الفيض ، واتجاهه المتصاعد الى
أن يغمر كل هذه الدائرة الثالثة العليا ، بل وأن يفيض على الدائرتين
الأخريين من هذه المرحلة الثالثة ، مرحلة الاعلاء والانطلاق بالتجربة الى
آفاق روحانية سامية . ولا غرو ، فلقد انتهت بها الحيرة الى اليقين ،
ووصلت بها السباحة فى أعماق النفس الى الاطمئنان ، واستقرت منها

عواطف كانت من قبل متوفزة ، وأفادها طول مصاحبتهما للشعر مزيدا من
ترقيق العواطف ، وقدرة على مجالدة النفس لتسمو الى عالم الروح ،
فينكشف لها شيء من هذا العالم فتحس بجلاله ، ويزداد هيامها به ،
ومناجاتها له ، ودورانها في فلكه .

ولو أردنا تتبع ومض هذا العالم الروحاني عبر سياحتها الطويلة الى
مرحلة التكثيف هذه لطال بنا القول ، ولكننا نشير بخاصة الى رحلاتها
الى عالم النورادو ابتداء من عاشقة الليل وعوالمها الرومانسية ،
ومرورا بجزيرة الوحي ، ويوتوبيا الضائعة ، ويوتوبيا في الجبال ، ودعوة
الى الأحلام ، والأرض المحجبة ، وشجرة القبر ، وأغنية للقبر ، وأغنية
ليالى الضيف ، والشيوخ ربيع وغيرها فهي كلها مجالدة على الطريق ،
وخطة هامة في استشراف آفاقه ، وتنويع حلالاته ورواه .

وما دمتنا قد وصلنا بهذه المقامة الى مرحلة التكثيف هذه فانه يحسن
بنا أن تبسط القول ، وأن نبدأ في عرض هذه السباحة العلوية .
وأولى خطواتها - كما ينطق بها هذا الشعر - هي مجالدة النفس ،
ومحاولات الارتفاع بها الى أعلى ، وذلك بوسائل روحانية هي أيضا تتجلى
في صفاء الروح ، وصدق المعاناة ، وصدق المجالدة ، وإخلاص النية ،
وزيادة الهيام والعشق الذي لا يد وأن يتكشف عن شيء مصداقا لقوله
تعالى في الحديث القدسي : وإذا تقرب مني عبدي شبرا تقربت منه ذراعا ،
وإذا تقرب مني ذراعا تقربت منه باعا ، وإذا أتاني يمشي أتيته هرولة .

ولكن هل استقام لها الأمر بدافع الإرادة وحدها ، وبما مر من صدق
المعاناة ، وصدق المجالدة ، وإخلاص النية ، وزيادة الهيام والعشق ؟ يبدو
أن الأمر ليس كذلك ، فقصيدتها « اختلاجات نحو القمة البيضاء » هي
تصوير لما تعانيه من اختلاجات في طريق الوصول ، ومن تمزق يتوزع
روحها بين الأرض والسماء ، الانحطاط والسمو ، غرائز الجسد وحاجاته
ورؤى الله وعطاياه ، فهي تزخر بهذه الاختلاجات كما تزخر بالابتهالات
والتسايب ومحاولات الرجاء من أمثال قولها في هذه الأبيات :

آه يا ملكي ، آه يا ربي

إن قيسني عار

وجمودي انتحار

ودمي صامت ، والتفاطي معطل

آه لو أتحلل

من قيودي لكي أتلقو ضموك

وأشارف نومي

ان عطرك اغلب من كل شيء واجمل
وغيلاؤك منسكب ، ونشيدك جدول
ونسيمك مخمل
فمتى سوف ارحل ؟
لضفافك ؟ كى اذيب قيودى ؟
وانقى وجودى ؟
كيف اهرب ؟ ان طريقى مقفل
وستارى البليد الكثافة مسدل
وستارى مسدل (٢٨)

ومادامت كذلك وبهذه الحيرة وهذا الاصرار فى تسير على الطريق
وتحاول بصلق الوصول ، ولكن التقاطها - كما تقول - معطل آه لو
أتحلل !! اذا لتستعين بوسائل أكثر فعالية من المجاهدة والمجادلة والمحاولة
كالموسيقى لما لها من قدرات هائلة .

فالموسيقى درب مهتد نحو الله .

وما قصيدتها « رحلة على أوتار العود » الا تصوير واع لما تزخر به
الموسيقى من قدرات هائلة على الارتفاع بها الى أعلى ، فالعود يصل :

..... وصلاة العود سماوية

ورؤى الأوتار معطرة قرآنية

اللحن خشوع وتساييح

فيه تممة التبج وفيه عصف الريح

وعى بهذا العود وهذه الصلاة ، وبهذه الرؤى ، وهذا اللحن ترتفع
كما تقول :

... نحو بلاد الاقمار

فى غابات الأنجم ، فى بيد منسيه

ورؤانا تسبح فى برك مرجانيه

نبحر محمولين على موجة الغنيه

نرحل فى رؤيا غسقية

وشراع سفيتتنا اذبال المغرب فوق ربي وبحار

أبعد مما تصل الأشعار

أنا والأوتار

ضعنا في غيم محطلات لا مرئية
في منعرجات يبض من انغماء وجد صوفيه
وسكبنا الدفء ولون النار
في برد الأرضة السهرانة تحت رياح ثلجية (٢٩)

وهذه خطوة أخرى على الطريق ، بل هي خطوة هامة الى تلك
المنعرجات البيض من انغماء وجد صوفية .

والطريق كما هو معروف يتدرج مع تدرج الوجد الصوفي او
كما تقول هي مع شوق التحميلة الى أعلى ، وكلها خطأ فيه المرء خطوة
ارتفعت به الى خطوة أخرى وهكذا دواليك فهو في صعود مستمر .

والخطوة التالية لهذا الرحيل الاشراقي على أوتار العود هي التقرب
اليه من مكانها العالي هذا الذي وصلت اليه ، من تلك المنعرجات البيض ،
بأحب خلق الله اليه محمد ، وهي خطوة أعلى منزلة ، وأكثر حلاوة ،
وأبعد تدوقا ، لأنها تعيش معه على الطريق .

واذا كانت رحلة على أوتار العود هي تصوير للرحلة الى أعلى فان
« زنايق صوفية » الى جانب أنها مناجاة للرسول ، وهيام به هي محاولة
للصعود بهذه المناجاة وهذا الهيام الى أعلى وأعلى .

وياجناحي نحو سمائي ونحو دمي
يا قطرة الله في شفاة الوجود ، يا ظلتي وعشبي
انقر تساييح صوفية من عل شفتيا
بعثر قرائن يبضا وخضرا في صحن قلبي
يا سبحاتي (٣٠)

يا صوم الخنثي ،
ويا سنبلا طريا
اني انا حرقلة المتصوف في غسق الفجر
أحمد ، أحمد
هل أنت الا طائر دمي
يا تلج صيفي ، يالين سحبي
يا ضوء وجه يطلع لي من كل جهاتي

(٢٩) راجع التصيفة في الصلاة والثوبة ص ٨٤ .

(٣٠) راجع التصيفة في يغير ألوانه البحر ص ٥٢ وما يمدله وفي دراستنا عنها في
هذا الكتاب .

شرقي وغربي

ومن شمال ، ومن جنوبي ، من كل تعريشة ودوب

يطلع أحد ، يطلع أحد ، وجها نبيا

ملفعا بالفناء والانجم الشمالية الحيا

وهي بكل هذا الهيام ، وهذا الوجد ، وهذا التقرب ، ومن هذا
المنطلق منطلق المنعرجات البيض ، ومنطلق الذي يعلو على المنعرجات البيض
لأنها بصحبة محمد لتخطو خطوة أخرى أعلى وأعلى ، مسوقة اليها
بقوة الجذب ، وكيمياء التشوق والحب ، مدفوعة نحوها بمزيد من
الابتهالات والتمجيد والوجد قائلة في اندفاعها من هذا المنطلق اللا مرئي .

لك الأوراد والصلوات أنثرها

فلما عينيك يا ملكي ، يواقيتي أكرها

وبين يديك أوراقي وأعوامي أبعثرها

أجى . وعودي الميهود منخطف من العطر

يصل الوتر المشدود ولها أنا

ويهمس باسمك الشعري

لعلك مطري وردا ، لعل رؤاي تغمرها

شدي فتفيض بالأصداف والمرجان أبحرها

ويركع نشوة ياقوتها القاني ومرمرها

زوارق حاضري في جدول الذكرى تسيرها

ينابيعي تغجرها

واعماقي تطهرها

واشعاري السماويات ينبع منك سكرها

وحسب لحوني الولهات أن حبيبي الملكي يذكرها

ولس الله ، لس الله

يلونها ، يعطرها

يرفرق سره فيها وينثرها

علي القارات ، فوق عرائس الغابات والأمواه

أريج هدي ، ولس صلاه (٣٦) .

وهي بذلك تصل الى مرحلة الانبهار والانخطاف وشعشمة

الأحاسيس والجذب .

(٣٦) التصنيف هي الهجرة الى الله ص ٦٨ وما بعدها في الصلاة والثورة .

وتستمر في ابتهالاتها ومناجاتها وصعودها الى أعلى الى أن تصل
الى مرحلة لا مناص من أن تقوم بعمليتين متضادتين ، عملتي هدم للجسم
وبناء ، هدم لكل ما يتصل بعناصر الثرى ، وبناء يصل عناصر الذات
العليا بالشمس ومن ثم فهذه العناصر العليا وهى فى طريقها الى الوصول
الى أعلى وأعلى - فى حاجة الى أن تتطهر وتتهيا لسمو يليق بمن يرتفع الى
أعلى ليلقى وجه المليك .

كيفية الثلج ،

كالأنجم ،

كالفلق الاقيه مليكى

وفى طريق المروج اليه يترأى لها الكون مهرجان أنوار ، يشرق
بالرؤى ويتلألأ بالحب ، ويغر بالدف ، ويسعد بالرضا .

... ينثر الحب ثريات

شواطي لانهايات ، ويرمى لى شمسوا

ومجرات من الضوء

نهورا عذبة اللف ، تصفى وتنقى

وسماوات بلا عد

وأودية من الألوان والورد

الفسح فى جنانها وأسقى

ثم أسقى

ويعقب ذلك دور محموم من الابتهالات والهيام والتساييح والانجذاب
لاياخذ شكل التعبير المباشر ، وانما يأخذ شكل الحديث عن الحب
الالهى ومدهاء ، ومن ثم فكل صورة من صوره تقوم بلور يعادل ما يملأ
النفس من ألوان حبه وعظمته ورضاه .

حبه حب مليكى ، رحلة فى الانهايه

وجهه يستغرق الكون ومن آفاله تبدأ لى كل بدايه

حبه الغماء ، قمرية تلئج ، رايه

حبه لى قمر ، ليكة خضلى سما

ومقاصير وأغراب ، وأوتار ، وماء

حبه خضرة مرج سافرت عبر سماوات واكسوان

حواشى الأفق من روعتها لوحة فنان

وصوت حفيفها عطر وقرآن

ومن فتتها أسبح فى اعراس الوان

ومع الابتهالات والهيام والتسايع والانجذاب يتغير جوهر النار ،
تصير النار :

... يمشاء كالبرق
وياويل الذي يلقي
عليها نظرة ، يعيش
تعود جفونه حرقا وسحب دخان

وما كان ذلك الا لأنها نار ليست كأي نار ، انها النار المقدسة :

يباض باهر الأمواج ليس تطيق وهج صباحه عينان
وبرق يصعق الانسان
وضوء يستبجح العين ، يلهبها ولا يبقى
لها بصرا ويسقي الروح ما يسقي
شعاع النار مد ساطع الألوان

وهنا تأخذ بيدها يد العناية فترفع عنها السلاسل ، ويتحرك الجمود،
ويصرخ الدم ، ويعود الالتقاط الممثل (٣٢) ، وتصعد الذات الى أعلى الى
أعلى الى أعلى ، وفي طريق العلا تقيم الرؤى وراء مدى لهيب النار .

ويهبط حول وعيي ، حول احساسي يياض ستار
واقعد عالي ، نفسي ، شعوري
عبر غابات من الإقمار
وتخبو ، لا أراها
تنطوى ، تلوى ، تقيب النار (٣٣)

(٣٢) راجع الأبيات من ١٤٧ .

(٣٣) التصيدة هي مرايا النار في تغير ألوانه البحر من ١١٨ وما بعدها . وراجع
دراستنا عنها في هذا الكتاب .

دراسة فنية

الأسلوب

إبداع هذه المرحلة يتجلى فى قدراتها الهائلة على انتقاء الألفاظ والصور ، وعلى تراسل الحواس ، وتلوينها ، وخلطها ، ثم فى كثرتها ، وتداخلها ، وتشابكها لتساهم فى التعبير عن انفعالاتها حسب تجاربها ، وما يلائم كل تجربة .

ويحار المدارس أمام هذا الكم الهائل المتشابك والمتداخل ، البالغ الثراء بالايقاع الحاد ، والانفعال ، حتى لكأن أصول المذهب الرمزي بما تركز عليه من إيهامات ودلالات ، وموسيقى وصور ، أو بالأحرى من غابات موسيقى وصور - تكاثفت لإبداع هذه المرحلة ، فى شتى صورها ، ومناحي جمالها ، واللوان رؤاها .

صحيح ان أسلوب للصلاة والثورة يختلف فى طاقاته ، وتركيب صوره ، وخلط ألوانه عنه فى تغير ألوانه البحر ، مع أن الفارق الزمني بين الديوانين هو عام واحد ، الأول نظم فى سنة ١٩٧٣ ، والثانى فى سنة ١٩٧٤ ، وهذا فارق طبيعي يتمشى مع فلسفة الشعارة ، ووعيتها ، وحرصها على أن تطور فنها فهي فى تفاعل دائم . فالأسلوب فى الصلاة والثورة واضح . لأنه يعبر عن فترة واضحة ، لها أهداف واضحة . وهي فترة ما بعد الهزيمة يونيو حزيران ١٩٦٧ ، ويتبنى قضايا واضحة ، موسنة اسمها القدس ، أقوى من القبر - تقصد صوت الأم وقد عاد

مسجلا على شريط - الهجرة الى الله ، الملكة والبستان ، رحلة على أوتار العود ، ثم يتفجر العسل ، الأميرة النائمة ، تقصد الكلمة ، الخروج من المتاهة ، ثلاثية في زمن الفراق ، عناوين وإعلانات في جريدة عربية ، القنابل والياسمين وكلها عناوين لقصائد الديوان ، وكلها تتميز بالوضوح ، وبالصورة البسيطة القريبة المثال ، وكلها تختلف في طاقاتها ، وأبعاد رؤاها عن عناوين يغير ألوانه البحر ، المتمثلة في ، ويبقى لنا البحر ، زنايق صوفية للرسول ، دكان القرائن الصغيرة ، مرايا الشمس ، ميلاد نهر البنفسج ، سنابل النار ، السماء على غاية الصبير ، وهي كما ترى عناوين تفيض بكثافة هائلة من الإيحاءات ، والرموز ، والغموض . تختلف عما مر من عناوين للصلاة والثورة ، وتتلاءم مع حالة التوتر والتحمس والغموض التي أعقبت وما تزال معركة العبور أكتوبر تشرين ١٩٧٣ . بل ان العنوان ذاته للصلاة والثورة يختلف عن العنوان يغير ألوانه البحر في طاقاته ، وخلق أنوانه ، وتركيب صوره ، وأبعاد رؤاه . ولكن يبقى بعد ذلك أن الديوانين ينحدران من مصب واحد ، فأولهما هو بمثابة فتح نافذة على غايات الرؤى والصور ، والدلالات والإيحاءات . والايقاعات والنغم انهارت على أثرها السلود والقيود ، فدخلت الشاعرة الى الغابة من أوسع أبوابها ، بل من كل الأبواب ، فكان ديوانها الثاني ، يغير ألوانه البحر .

غير أن فتح النافذة على الغابة في ديوانها الأول ، أو الدخول إليها من أوسع الأبواب في ديوانها الثاني لم يكن بالأمر السهل ، فتلك مرحلة لا يصل إليها الا من أوتي القدرة على التماسك ، والتخير ، والانتقاء ، والاصطفاء حتى لا يضل في أجواء هذه الغابة ، وتتشابك أمامه الرؤى والصور ، والإيحاءات والرموز والدلالات .

ولقد كانت الشاعرة تدرك ذلك ، وهي منذ زمن بعيد تعمل على الوصول ، ولكن دون ذلك كانت توجد صعاب :

صحيح انها وصلت الى درجة عالية من التعبير بالصور في أقمار نازك التي قمنا بدراستها في المرحلة السابقة ، ولكن شتان بين استقطاب الصور هناك ، والفيض الزاخر الذي لا حدود له هنا ، ان الأمر ليخرج عن التدريب ، والتجريب ، ومحاولات الابداع الى شيء من الفيض التي ألحت في رجاها ، وابتهالاتها ، وتوسلاتها على الوصول اليه ، وعمن ؟ من الذي يملك وحده القدرة والمهونة على الوصول .

ولقد رأينا في ديوانها إبتهالات متعددة تفيض بالحرارة ، وتطلب منه أن يعطيها القدرات الهائلة ، والمسامات الحية حتى تتمكن من أن تصل

له ، وأن تسبح بحمده ، وأن تقس أمجاده ، وتتفنى بأفضاله ، أحدها
فى للصلاة والتوراة تقول فيه :

يا مرفا روحى ، يا رباه
المستنى لمستك الحيه
أودع فى كفى حس شفاه
أبعثنى أغنية خضراء ربيعيه
قطرنى انعاما وصلاه
وقصيدة شوق عسليه
حطم مجدافى عند شواطئ جزر الرست الورديه
ضيعنى فى أبد النوكاه (١)
وثانيها فى يغير ألوانه البحر تقول فيه :

الميكى على كلماتى انبت جناحا
ورس على أغنياتى صباحا
واسرح رياحا
ترقرق فى اللانهايات لحنك اعلى واعلى
وهبنى ما هو احلى
سنا ومضة من بريق جبينك
ودعنى أرى كيف تثبت تحت عيونك
مراع جديده
ودفقات عطر جديده
وغابات نلل وحب جديده
ودعنى أرى كيف يتم انبلاج القصيده
وكيف تهل خطاها الوليده (٢)

ولقد أعطى لها المليك ما تمنى فأوغلت فى غابات الموسيقى^٢
والصور ، وانعكس ذلك على فنها فيضاً من فيض ، يفسل الدارس فى
الاحاطة به ، ولا تضل نفحاته ، وإيهاماته ، وأبعاده ، ورؤاه .

وحسبنا أمام هذا الفيض أن نقول : انها وصلت الى أرقى ما وصل
اليه الشعر وهو التعبير بالصور ، والصور هنا أعم من المجاز بأنواعه ،
فالكلمة المنتقاة الواضحة ، المتوهجة ، المكونة فى سياقها لحيوية الانفعال
هى فى رأينا صورة ثرية مليئة بالانقياع ، ولم لا تكون كذلك ، والصور

(١) ص ٨٨ والرست والنوكاه مصطلحين موسيقيين لها أبعادها الدالة .

(٢) ص ١٠٨ من يغير ألوانه البحر .

في المذاهب الأدبية الحديثة تنطلق وامضة من عوالم محوطة بظلال
الاحاسيس ، وضباب الانفعال ، فتكشف في لمحات عن عوالم الاحاسيس
والانفعال بأقوى مما لو كانت في وضوح النهار .

والشاعرة واعية تماما بطبيعة الكلمة ، ودورها ، واعية ، باستكناه
رؤاها ودلالاتها ، تقول في قصيدتها الأميرة النائمة .

والكلمه

حورية ، غافية ، منعمه

يخرجها الشاعر من عزلتها لآلئها عذرية الأصداف

في أبحر بعيدة تائهة الضفاف

يثرها عرائسا مائية في افق مفقود

وشرفة مسحورة الأستار لم يسمع بها الوجود

تفتح شبكا على عوالم الأطياف

وبعيدا عن التعليق على المضمون ، ونظرة متأنية الى دقة انتقائها
للكلمات تعطى ما نريد الإشارة اليه وما نريد ، ليست كل كلمة هنا في
ذاتها ، وفي نظمها صورة حية ، دالة ، نابضة ، مشعة ، ثم ليس في
تعدد الصفات للكلمة ، وفي تعدد الأحوال ، وكيف أن كل صفة ، وكل
حال ، وكل كلمة آتت في سياق التعبير هي دلالة على حيوية التعبير ،
وحيوية الانفعال .

وإذا ما أردنا المزيد من ذلك فلنتأمل هذه الأبيات من قصيدتها
الهجرة الى الله :

عرفتك في ذهول تهجدى ، وقرنفل اكفاس

عرفتك في اخضرار الآس

عرفتك في يقين الموت والأرعاس

عرفتك عند فلاح يبعثر في الثرى الأغراس

وتزهر في يديه اللباس

عرفتك عند طفل أسود العينين

وشيوخ ذابل الحدين

عرفتك عند صوفي ترى القلب والاحساس (٣)

لنرى دقة انتقائها للكلمات ، ودقة نظمها ، وما فيها من إبداع في
مالتى الافراد والنظم على السواء .

واذا ما أردنا المزيد أكثر ، وعرفنا كيف يكون تراسل الحواس ،
وتلوينها ، وخلطها وكثرتها ، وتداخلها ، وتشابكها فلنتأمل هذه الأبيات
من قصيدتها ويبقى لنا البحر :

وقفنا على البحر تحت الظهيرة طفلين متغلبين
ودوحى يسبح عبر مروجك
في نهر عينين مغفلتين
وقلبي يركض خلف سؤال
حملت برامحه عطر مرعى ، على شفتيك
سؤالك فيه علوية ريح الشمال
ودوعة أغنية سكبتها كمنجات شوق مخبأة في يديك
سؤالك لون سماء على برك ودوالي (٤)

ولنتأمل كيف اختفت النبرة العالية ، وكيف كان تدسسها الى
نصوير الأحاسيس الموهمة ، والاحاطة بها من ايهامات الألفاظ كل الألفاظ ،
وايهامات الصور تلك التي تجاوزت الألفاظ والصور الى أثرها العميق
الغائر في المناطق الغائمة القائرة في اللاشعور .

ولنتأمل أكثر ما في الأبيات من تهيئة شاعرية تناولت المكان
الشاعري والزمان ، وتركيب المفردات والصور ، وتزاحمها ، وتداخلها ،
وانسجامها ، وبكارة تشكيكها ، وتأثيرها الساذج في بلورة الانفعال ،
وحوية نبضه ، وجمال وقعه ، وصدق مداه .

ولنستمر في التأمل لنرى كيف كانت الصور وايحاءاتها وسيلة
للتصوير عن الأحاسيس الموهمة ، والرؤى الشاردة كما تراها في وجه
حبيبها ، وكيف استطاعت هذه الصور وايحاءاتها محاصرتها ، والاحاطة
بها ، وتصوير أثرها بدقة تملو على دقة الألفاظ ذاتها والصور . وهو
ما يتضح أكثر في قولها :

سألت عن البحر هل تتغير ألوانه ؟

وهل تملون أمواجه ؟ هل ترى تتبدل شطآنه ؟

سألت ، وهنا تتبدى الدلالات التي لا حدود لها واشماعات الألفاظ
والصور .

سألت وعيناك وصمعتان اتساع الرؤى
ووجهك نجم نأى
وسفن مضية لم تجد مرفأ

(٤) يغير ألوانه البحر ص ١١ .

سالت وهديك دهشة طفل
ورعشة سنبله ، وتموج حقل
وكانت يدك شراعين منهمرين
على ذورتين

وراء الكلى والرؤى شاردين (٥)

فالتعبير هنا بالصور وإيحاءاتها ، ودلالاتها ، واشعاعات رؤاها .
وهو أقوى على التدسس والاحاطة ، وأروع فى الوصول الى رسم خلجات
الحبيب وهمسات انفعالاته بدقة تعلو على كل دقة ، ولا غرو فكل صورة
على حدة تقوم على بلورة جانب من المشاعر والأحاسيس ، ولا نستطيع
إزاء هذا الجمال الا أن نلقت النظر الى التأمل ، ففي نثره اوراقه لحيويته ،
وقضاء عليه .

ولا يخفى مدى خبرتنا إزاء روعة صبور هذه المرحلة ، وتلوينها
وخلطها وتعبيرها عن أحاسيسها المرمفة ، ولذا رأينا أن نفرّد لها لكل
قصيدة على حدة من ديوانها الأخير دراسة خاصة فى نهاية هذا الكتاب ،
فى قصائد محللة « ديوان يغير ألوانه البحر » .

الموسيقى

ياخذ شعر هذه المرحلة شكل الشعر الحر ما عدا قصيدة واحدة
هى المروج من التامة فى ديوانها للصلاة والشورى التى أخذت شكل
الشطرين ، ترى أكان لمرحلة الاجبال السابق ذكرها أثرها أيضا فى لغتها
المزاج ، ومسارات الذهن ؟ يبدو أن الأمر كان كذلك ، والا فبم نفس
قولها فى تقديمها لشجرة القمر ١٩٦٧ : وأحب أن أذكر القارئ فى هذه
التقدمة أننى لم أدع يوما الى الاقتصار على الشعر الحر ، وأبرز دليل
على هذا ديوانى السابقان . أما (شظايا ورماد) الصادر سنة ١٩٤٩
وهو الذى دعوت فى مقدمته الى الشعر الحر دعوة متحمسة فلم تكن فيه
الا ست قصائد حرة بينما كانت القصائد الأخرى جميعا تنتمى الى الأوزان
الشرطية . وأما (قرارة الموجة) ديوانى الصادر سنة ١٩٥٧ فقد اقتصر
على تسع قصائد من الشعر الحر . ولا أذكر قط أننى اقتصرت على الشعر
الحر فى أية فترة من حياتى . وسبب هذا أننى أولا أحب الشعر العربى
ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة ، ثم ان الشعر الحر
كما بينت فى كتابى - قضايا الشعر المعاصر - يملك عيوباً واضحة أبرزها

الرتابة والتلفق والمضى المحدود وقد ظهرت هذه العيوب في أغلب شعر شعراء هذا اللون .

وانى لعل يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء الى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها .

وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت وانما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة (٦) .

وقولها في تقديمها للصلاة والثورة ١٩٧٥ : « وأحب أن أقف دقائق عند مسألة الشعر الحر ، ولسوف يجد القارئ أن كل قصائد هذه المجموعة شعر حر عدا قصيدة واحدة يتيمة هي « الخروج من المتاع » فهي من شعر الشطرين الخليل ، وهذا الموقف قد يتعارض مع دعوتى المعروفة الى أن يبقى الشاعر على الشكلين معا ، الشكل القديم والشكل الحديث . والواقع أنني بت أكثر تمسكا بأرائى المتطرفة التى وردت فى كتابى « قضايا الشعر المعاصر » فى الفصل المعنون « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » فإن طراز تفكيرنا اليوم يعتمد عن فكرة النموذج المحدد الثابت الذى يمثل شعر الشطرين ، كما ينأى عن فكرة التناظر الهندسية الصارمة مما ألفناه فى شعرنا القديم طوال العصور السابقة ، وانما هذه فىنا اليوم لفئة مزاجية ، والانسان ميال الى التغير والتبدل بطبعه . فهو فى كل مرحلة من مراحل حضارته يستبدل طرائق البناء والزينة والديكورات ، ويغير أشكال السجاد وطراز أثاث البيوت . والشعر الحر بأشطره المتفاوتة الطول ، النائرة على الوحدة الثابتة والنموذج المقتن ، وبمساعده على الاسترسال وطول العبارة ، يساعدنا اليوم فى الانطلاق من قيود الشكلية الصارمة التى ننفر منها فى مبائنا وطراز مدننا . اننا نجنح الى عدم التقيد ، الى التمرد على النماذج الصارمة المتحكمة وهذا هو السر فى اقبالنا على الشعر الحر ، ومحاولتنا التهرب من الثبات والنموجية فى شكل الشطرين (٧) .

تقول هذا مع أن التقدمة الأولى لشجرة القمر وفيها ردة عن الشعر الحر - كما رأينا - كتبت بعد قضايا الشعر المعاصر ، وبالضرورة بعد الفصل المعنون « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » التى أصبحت أكثر تمسكا به ، وبما فلسفته فيه من رؤى وأفكار .

(٦) راجع ص ٤٢١ - ٤٢٢ من المجلد الثانى .

(٧) راجع ص ١٨ و ١٩ فى الصلاة والثورة .

والواقع أنه كان لمرحلة الاجبال أثرها اللاشعوري في لغات المزاج ،
ومسارات الذهن ، وتمديد النوق حتى لكانها بدلت احساسا جديدا وذوقا
جديدا ، وشمورا آخر .

ومهما يكن فهي كما تقول لغات مزاج ، وقد يأتي في المستقبل
زمان تعود فيه فنرى الجمال كل الجمال في فكرة النموذج الثابت ، ذلك
أن الانسانية لا تثبت على لفظة ذوقية أبدا ، وكل فاعد موضوعي رصين
يملك نظرة ذات أربعة أبعاد لابد أن ينتهي الى حكم معتدل مضمونه أن
اقبالنا اليوم على الشعر الحر لا يعني أن الشكل المقيّد قد مات الى الأبد ،
لأن لغات النوق تتبدل تبديلا محتوما من عصر الى عصر ، وكثير أما تنتقل
الانسانية من جهة الى عكسها مع انصرام الزمن ، وفي هذا التنقل تنشيط
للنفس الانسانية ، وتجديد لميائها ، كما أن فيها تمييزا للملايح المضارية ،
وتنويعا لوجوهها وطرائقها وأشكالها . اهـ

وهذه قضية مفروغ منها ، وما يهمنا هنا في هذه المرحلة هو عرضها
لبعض قصائد خرجت عن الاطار التقليدي الى اشكال جديدة مبتكرة ،
وهذه القصائد هي :

١ - الملكة والبستان وسبت التحرير في اللصلاة والثورة .

وسيلاحظ القارئ الذي يتحسس الوزن انها غريبتان في شكلهما
العروضي .

والحقيقة أن كليهما (بند) وليستا من الشعر الحر . والبند ضرب
من الشعر شاع في الرسائل الاخوانية في العراق منذ القرن الحادي عشر
الهجرى وهو يقوم على وزنين هما الرمل والهزج ، يستعمل الشاعر
من الرمل ضربين هما (فاعلاتن) و (فاعلاتان) فإذا استعمل الأول بقي
على وزن الرمل لا يتخطاه ، حتى اذا جاء فجأة بشطر ضربه (فاعلاتان)
انتقل حالا الى الهزج . والشاعر يستعمل من الهزج ضربين أيضا هما
(مفاعيل) و (فعولن) فإذا استعمل الأول بقي على وزن الهزج ولم
يتجاوز ، وهو لا يتخطاه الا اذا جاء فجأة بشطر هزجي ضربه (فعولن)
فأذا ذلك يعود حالا الى الرمل .

وهذا التنسيق قد يبدو صعبا لمن لم يمارس نظم البند ، ولكنه
حين يفضى فيه سيجده سهلا جذابا خاصة لأن وراء هذا الشكل منطقا
موسيقيا دقيقا . فان الشاعر لا ينتقل من الرمل الى الهزج الا لأن
(فاعلاتان) التي جاءت ضربا للرمل تأتي بالقطع (علاتان) المساوي
للتفعيلة (مفاعيل) تفعيلة الهزج . أما كيف تتم النقلة من الهزج الى
الرمل فبورود ضرب الهزج (فعولن) الذي هو الجزء الأول من (فعولن فا)
المساوية في حركاتها وسكناتها للتفعيلة (مفاعيلن) نفسها فكان الشاعر

لم ينتقل من الهزج أصلاً مع أنه انتقل . ان الموسيقى العذبة الجميلة في هذا الوزن قائمة على هندسة دقيقة تجعل السمع يقبلها قبولاً تاماً . لذلك يتم الانتقال دون أن يقصد الشاعر أو أن الشاعر ينتقل - ان كان لا يعرف العروض - بالسليقة دون أن يلاحظ أنه انتقل ، وتلك في نظري - وواضح أن الكلام للشاعرة - هي الطريقة التي نشأ فيها البند أول مرة ، فلا أظن الشاعر جلس وقنن ونسق ورتب للانتقال من وزن الى وزن ، وانما تم ذلك بفطرة موسيقية موهوبة كما نشأ الشعر كله في الحياة الانسانية .

وسأتي بمثل على البند من قصيدة (الملكة والبستان) في هذه المجموعة وهذا أولها مع تفعيلات كل شطر .

- أرضه تبر وأسراد
فاعلاتن فاعلاتن (دمل)
وفيه ثمر النار
مفاعيلن مفاعيلن (هزج)
سيولا من تسابيح وليهون واسلحة وثوار
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن (هزج)
وفيه يدفن الضوء الى قلب العناقيد
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن (هزج)
وتخضل المواعيد
مفاعيلن مفاعيلن (هزج)
تدوس الريح اذ تعبر في المرج سجاجيد
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
من العشب العلى
مفاعيلن فاعولن (هزج)
انه بستان ثوار وزيتون شلى
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (دمل)
في ثراه القمري
فاعلاتن فاعلاتن (دمل)

ولابد لي أن أنبه الى أنني وقعت في استعمال (مفاعلتن) تفعيلية مجزوء الوافر في الشطر الثالث . وهذا يعتبر خطأ عروضياً لمجرد ورود مفاعيل - بضم اللام - المكفوفة فانها تفعيلية هزجية لأن الكف لا يرد في مجزوء الوافر . أقول هذا وأعتبره خطأ مع أن القدماء من شعرائنا قد وقعوا فيه قبلي مثل السراج الوراق ، كما وقع فيه الشعراء الماصرون أيضاً . وليس فيه ضير كبير في نظري ولذلك استعملته في كل قصائد

البند التي نظمها ، ففهرها ترد التفعيلة (مفاعلتن) الوافرية ، مع الكف الذي هو ظاهرة هزجية خاصة . كذلك يجب أن أعترف بأن شعراء البند القدماء لم يأتوا بتفعيلة الوافر في سياق البند - فيما أعلم - فإن بنودهم كانت كلها من الهزج والرمل ، أو من الهزج وحده أحيانا ، في حين جاء بندي أنا أحيانا من مجزوء الوافر والرمل وهذه إضافة أضفتها أنا الى البند وأرجو أن تكون مستساغة . وسبب استساغتها أن تفعيلة مجزوء الوافر (مفاعلتن) يصيبها العصب فتتحول الى (مفاعيلن) تفعيلة الهزج نفسها ، ونحن العروضيين لا نستطيع التمييز بين مجزوء الوافر المصوب ، والهزج الا بشئ واحد هو أن الكف - وهو حذف السابع من مفاعيلن - يدخل الهزج ولا يدخل مجزوء الوافر المصوب . ومن ثم فانا عندما أنظم بندا من مجزوء الوافر - مع ورود تفعيلة أو تفعيلتين مكفوفتين - فليست أرتكب شططا وهذا ما احتملته حتى أسماع القدماء من شعرائنا أحيانا (أ) .

٢ - أغنية للصغيرة دالية

ودالية هي طفلة صديقتنا - والكلام أيضا للشاعرة - الدكتور عبده بدوى ، وحكاية هذا الوزن أنني كنت أكتب رسالة الى عبده فذكرت فيها طفنته (دالية) وسألت الله أن يجعلها كما قلت نصا « خضراء براقه مفدقة » . وعندما انتهيت من كتابة الرسالة وراجعتها لفتت نظري هذه الكلمات الثلاث لأنها رنت في سمى موزونة على « مستعملن فاعلن فاعلن » ومع أن هذا وزن غير مستعمل سابقا في الشعر العربي .

فقد لاح لي موسيقيا الى درجة مقبولة . ولذلك أمسكت بالقلم فوراً ورحت العب بالوزن في تحية للطفلة (دالية) أكملت بها الشطر الأول الموزون الذي جاء عرضا دون أن أزنه عامدة فكتبت :

خضراء براقه مفدقة	كانها فلة الفستق
شفاهها شفق أحمر	كم حاول الورد أن يسرقه
الشعر سبحان من له	والصوت سبحان من وقفه

وسرعان ما اكتملت القصيدة . وليس من عادتي - والكلام ما يزال للشاعرة - أن أثبت شعر الاخوانيات في مجموعاتي الشعرية . ولكني في هذه الحالة معنية بالوزن الجديد الذي اخترعته دون أن أتعهد الموسقة . وقد راق الوزن للصديق الشاعر عبده بدوى فرد على قصيدتي في رسالته الجوابية المؤرخة ١٩٧٣/١٢/٣٠م بأبيات عارضها بها وتغنى بطفلة ومنها :

(أ) للصلاة والثروة من ٢٦ وما بعدها .

كانت وراء الثنى وردة وفي ضمير السنا سقفة
 وحين زفت شدا نورها فهز أياهمى الطريقه
 حتى اذا كان منها الشلى والخطو والبسمة المورقه
 والكرم فى ثلثة عذبة والطير فى احرف مطبقه
 هزت من الشعر ينبوعه ومن رفيف السنا اعمقه

وقد رايت أن أطرح هذا الوزن على الجمهور الأدبى كما قد تطرح كل تجربة فى الوزن لعل فيها ما ينفع فاذا كانت غناء ذهببت جفاء ولن نأسف عليها . أما اذا شاء شعراء آخرون أن يستعملوا الوزن فستكون قد أضفنا جديدا ما الى أوزاننا فى هذا العصر . وسأسمى هذا الوزن « الموفور » لوفور أوتاده ، مثل الوافر ، جريا على طريقة القنن الأول الكبير الخليل (٦) .

٣ - زنا بق صوفية للرسول ، وتمتات فى ساحة الاعدام من يغير
 الروان البحر ، وقد ابتدعت - والكلام ما يزال للشاعرة - قيهما يحرا
 جديدا غير مستعمل أضفت به الى بحور الشعر الحر الصافية . ووزن
 هذا البحر فى أصله العروضى « مستفعلن فاعلن فعولن » وهو الوزن
 الذى يسميه العروضيون « مخرج البسيط » وقد لاحظت فجأة أن من الممكن
 أن نقسم هذا البحر الى تفعيلتين فى الشطر الواحد بحيث يصبح هكذا :

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

والفرق بين هذا الوزن الصافى وأصله فى « مخرج البسيط » حرف
 واحد كما على :

مستفعلاتن مفاعلاتن

مستفعلن فاعلن فعولن

وأول سؤال يتبادر الى ذهن القارئ الذى لا يحسن العروض او يفهمه هو « ولماذا لم ينتبه الخليل بن أحمد الى هذا الوزن ولماذا لم يكتبه على « مستفعلاتن مفاعلاتن » . وجواب هذا السؤال أن التفعيلات العشر التى جعلها الخليل أساسا لعروضه لا تتضمن الزيادات والنقصان . فهو قد وضع التفعيلة « مستفعلن » دون زيادة ولا نقصان . فاذا اعترضها زيادة سبب خفيف « تن » فإن الخليل لم يسمح أن تقع هذه الزيادة الا فى عروض البيت وضربه ، ومن ثم يكون لدينا « مستفعلن » مستفعلاتن ولا يجوز أن نقول مستفعلاتن مستفعلن ، لأن هذا السبب الخفيف لا يزداد

(٦) للصلاة والنورة من ٣٣ وما بعدها .

فى حشو البيت مطلقا . ولذلك أيضا جعل الحليل وزن مخلص البسيط .
 « مستفعلين فاعلن فعولن » . ومهما يكن فإذا كتبنا الوزن بزيادة حرف
 واحد على مخلص البسيط الحليل « مستفعلين فاعيلن فعولن » نتج لدينا
 « مستفعلاتن مستفعلاتن » وهو وزن صاف يضميف بحرا جديدا الى
 شعر التفعيلة . فبتكرار « مستفعلاتن » أى عدد من المرات فى الشطر
 الواحد ينتج لدينا شعر حر كما يلى :

مستفعلاتن مستفعلاتن
 مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن
 مستفعلاتن
 مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

وما كدت أعتدى الى هذا حتى اعترانى فرح غامر ، لأن اضافة وزن
 جديد الى أوزان الشعر الحر سيوسع مدى هذا الشعر ويمطيه بعدا جديدا .
 وبادرت فوراً الى نظم قصيدة « زنايق صوفية للرسول » وكانت فكرتها
 مختصرة فى ذهنى منذ حين فترغمت لنظمها وقلت :

البحر انحاء لحن حب ، البحر زوجه
 مستفعلاتن مفاعلاتن مستفعلاتن
 البحر طفل مسترسل الشعر للضحى فوق مقلتيه
 مستفعلاتن مستفعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن
 انكساة ، رقة وشهقه
 مفاعلاتن ، مفاعلاتن

ونجحت الفكرة نجاحا باهرا ، وأتممت القصيدة فى يسر ، وعندما
 انتهيت منها أحسست أننى أضففت الى الشعر الحر وأوزانه الصفاقية
 السبعة . فهذا بين أيدينا بحر صاف ثامن . وليس يخفى أن تحول
 « مستفعلاتن الى مفاعلاتن بالحين ، وإلى مفتعلاتن بالطى قاعدة واردة فى
 الزحافات التى وضعها الحليل نفسه .

واندفعت اندفاعا حارا أنظم قصيدة « زنايق صوفية للرسول
 المنشورة فى هذه المجوعة ... ولكن ... بعد انتهائى من نظم القصيدة
 لاحظت أننى وقعت فى خطأ تكرر مرارا عبر القصيدة ومؤداه أننى كنت
 أقول أحيانا : مستفعلاتن فعولن فعولن فعولن ، فانتقل من تفعيلة الرجز
 التى بدأت بها الى تفعيلة المتقارب ، وكانت أذنى تتقبل ذلك وهو الأمر
 الغريب . وقد حدث مثل هذا تباهيا فى قصيدة « تمتبات فى ساحة
 الاعدام » التى هى أيضا من (مخلص البسيط) وغاظنى هذا غيظا شديدا .

فلماذا أقع أنا في هذا الخطأ فأبدأ الشطر بمستفعلتين وأنتهى بفعولن
كما في قولى :

وقلت في لهفة أتوسل : أحمد أحمد

مفاعلاتن فعول فعول فعول (فعول مصابة بالقبض)

والغريب أن سمى يتقبل هذا حتى الآن ، وكانت التفعيلة « فعولن »
تساكننى وتظهر فجأة في أواخر بعض الأشطر .

بعد ذلك حاولت أن أصحح هذا الخطأ فوجدت أن جو القصيدة
سينفكك وتزول حرارة المعاني فأثرت أن أتركها كما هي على أن أتجاشى
الخطأ في المستقبل . وبالفعل عدت عام ١٩٧٥ الى الوزن الجديد ونظمت
منه قصيدة طويلة هي « نجمة الدم » لم أخرج فيها على الوزن مطلقا ،
وانما حافظت على « مستفعلاتن » عبر القصيدة كلها وهذا نموذج منها :

بيروت غابه

مستفعلاتن

ومن دعاء القتل على جفنها سحابه

مفاعلاتن مستفعلاتن مفاعلاتن

أين ترى البحر ؟ كان بالأكس ها هنا يا بيروت بحر

مفتعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مستفعلاتن

تكتب أمواجه وتمحو ويثر الشزور والغرابه

مفتعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

والحقيقة اننى لا أدعو أى شاعر الى استعمال الوزن الأول المختل .
وأعترف أنه حدث دون أن أنتبه خلال وهج الحالة الشعرية ، وانما جاء
الانتباه بعد الانتهاء من القصيدتين « زنايق صوفية » و « تمتات في
ساحة الاعدام » ولا شيء أذاف به عن نفسى الا كون هذا الوزن ابتكارا
منى ولم يستعمله الشعراء قبلى بحيث تكون أمامى نماذج وأكون مجهزة
بتجارب (١٠) .

بقى من دراستنا في هذه المرحلة أن نصنف القصائد الى بحورها
كما فعلنا في المرحلة السابقة ، وهو في رأينا لا أهمية له بعد أن أشبعناه
بحثا ودراسة في المرحلة السابقة .

(١٠) يغير ألوانه البحر من ٥ وما بعدها .

قصائد محللة

ديوان يغير الوانه البحر

ويبقى لنا البحر

تجربة بدأت بتهيئة درامية ترسم الأعماق ، والأبعاد ، والحلم ..
طفلاً منغللاً بالأحلام والآمال والحب ، يقفان على البحر في وهج الظهيرة ،
روحها تسبح عبر مروج عينيه ، وقلبها يركض خلف سؤال مبرعم يتردد
على شفثيه ، سؤال يبدو :

... عن البحر هل تتغير ألوانه ؟

وهل تتلون أمواجه ؟ هل ترى تتبدل شطآنه ؟

سؤال ألقاه في شبه حلم ، فأنار فيها كوامن الشجن ، فاذا بشرثرة
الطفولة تثرى وتبدع ، واذا بالاجابة تحمل آماد وأعماق ..

... نعم يا حبيبي

يغير ألوانه البحر ،

ولكن أى بحر هذا الذى يغير ألوانه ؟ هناك بحر و بحر ، و بحر
و بحر ، وتسترسل فتصنف البحار وأعماقها ، ثم تفتن أخيرا الى سذاجة
السؤال فتصرخ :

عن اللون والبحر تسألنى يا حبيبى ؟
وانت شراعى ،

والوان بحرى
وغيبوبة الخلم فى مقتل

وانت ضباب ددوبى
وانت قلوعى ،

وانت ذرى موجتى
ووردة حزنى ، وعطر شحوبى
عن اللون والبحر تسألنى يا حبيبى
وانت بخارى
ومرجانتى ومعارى
ووجهك دارى

وكانت فى أثناء ثمرتها قد حدثته عن بحر آخر داخل نفسها
بايحاء من فلسفة ، وومضة من قوة ، غير أنها عادت الى طبيعتها النسوية
فصاحت به : انها ليست بحرا كما كانت تزعم وانما هى زورق ، انها
لتتوسل اليه أن يأخذ الزورق فوق موجة شوق مغلفة خافية :

الى شاطىء مبهم مستحيل
فلا فيه سهل ولا رابية

الى غسق قمرى المدا
عميق القرار
وليس له فى الظهيرة لون
وليس له فى الكثافة غصن
ولا فيه هول ، ولا فيه أمن

وواضح أنها تتوسل اليه أن يأخذ الزورق الى شاطىء مبهم
مستحيل ، تلتقى عليه الأشياء والخيالات فتختلط ، وتسفر عن كون رائع
جميل ، شاطىء يتحدى الزمان والتغير والفناء ، شاطىء يخرج عن مجرد
ثرثرة طفلين تحت الظهيرة منفصلين على شاطىء بحر يحلمان الى شاطىء
يوتوبيا رائحة ، تحلم بها البشرية ، ويحلم بها الزمان والمكان .

هناك سوف نصبح
ونأكل دفي الشتاء ، ونقلب ثلج الربيع
ونغزل صوف الصقيع
هناك لا طول للظل في حلمنا لا قصر
ولا دفتر للقدر
ولا شيء يمكن أن يرتقيه النظر
سوى موج الغنية تنحدر عبر جبال القمر
ونضحك نبكي وعيناك تعكس لون البحر
ويبقى لنا اللون ،
والبحر ،

والأبد المنتظر

ويلاحظ أن السؤال عن البحر وهل تتغير ألوانه بدأ مع أول القصيدة
وأن الاجابة هنا كانت مع نهاية القصيدة مما يدل على مدى الترابط
بين البداية والنهاية .

٢

تنويع الحديث عن البحر على هذه الصورة انما هو عزف على أوتار
النفس ، تدسست اليها بسداجة الطفولة فاذا بها تحمل أبعاد وأبعاد .
كل البحار تتغير ، وتتلون ، وتبتدل !!
البحر الذي وقفت عليه مع الحبيب وقت الظهيرة وان كان بحرا
حقيقيا يغير ألوانه :

تعبّر فيه سفائن خضر
وتطلع منه مدائن شقر
ويشرب حيناً دماء الغروب
ويصبح حيناً بلون الفضاء

الا أنه يتلبس مشاعر بشرية تنعكس على صفحته فاذا به :
.. يعلم ، يرنو بعينين شلويتين

سماويتين

وهذا البحر بهذه الصورة ، وبهذا التلوين ، خضر ، وشقر ، وحمر ،
ولون الفضاء ، ولون الضياء ، وبهذه الحركة ، تعبّر ، تطلع ، ويشرب

ويصبح ، ويحلم ، ويرنو ، ويعطى - يعكس انطباعات طفلين منفصلين
يحلمان ويرنوان بعينين شديتين ، سماويتين ، فهو بحر مليء بمهارات
التخيل ، أى بصور مؤلفة من مدركات حسية ، وربما
غير حسية لم يسبق ادراكها على الهيئة التى فيها الذهن .
والبحر الذى يقع فى أعماق النفس يجيش هو الآخر فيحرك كل
أوتار النفس فتبدع ، ويرحل بالنفس الى ينابيع الالهام ، والى منازل
الوحى ...

•• يرحل عبر موانئ لون وشمس
وعبر حقول مغيب
ويقتسل القسق القمري بأواجه ويبلل شعره
ويلقى اليه سماء وفكره

وهو بهذه الصورة دائب الحركة ، دائم التغير ، يأخذ ويعطى ، يبحر
ويبحر فيه ، يلون خلجاته ، ويغير ألوانه وهذا التلوين وهذا التغير يتبع
بالضرورة حالات النفس ، وأحاسيس الوجدان ، فهو أصفر يشرب صفرة
الشك ، ويصبح أزرق فى لون لحن :

ويصبح أبيض ، تصبح لجته ياسمينية
ويصبح أخضر ، مثل اخضرار العيون الحزينة
ومثل زبرجد نهر النهاوند فى قعر حزني
والبحر الذى يتراءى فى عين الحبيب ، بحر مشوب بالاعجاب ،
مشوب بالقلق ، تتغير ألوانه فتصير بلون الرماد .
له كل طعم ليالى السهاد
... بحر ترامى وضاعت
حدود مداه وشطآنه

على شفتيه

جبين غريق طفا وتوسد أواجه الملح ، فمعى عليه
وبيتلع الماء ، وأللع عوسجة ورماد على شفتيه
أىكون الغريق هو الحب ؟ يبدو أن الأمر كذلك !! بحر رهيب ، لأنه
عدا على بحرهما الوداع الجميل فاذا به هو الآخر بحر الرماد ، ولكن مع هذا
فكلا البحرين .

حنون الفؤاد
له قسوة تلثم الجرح ، تفرش لين وساد

وهنا يتداخل البحران فينسجمان ، وتتداخل عوامل الرحمة
والقسوة ، فينبغ شيء من الأمل ، ويبرز شيء من الخوف على الجبين
الفريق .. على الحب ..

وبحر الرماد
يرشش الغمام ، والشباب الفريق
تغازل خديه ، موجة حب ، وتفسل جبهته وتريق
عليه المحبة ، والملح والرغو ...
حينما يغطي الجسد

وحينما يعود ويرتد عنه ، ويتركه لدهول الأبد
غير أن النهاية تكون مع الأمل ، فقسوة أمواج بحر الرماد تصير أكفأ
وصدرا .

لتحمل جسم الفريق الرمادي تمطره قبلات وزهرا
وترميه فوق ضفاف السلامة
وفيف جناح حمامة
وتعطيه عمرا جديدا
وتزود الغمام حلما
وسنابل ذكرى
وبرد غمامه

والبحر الذي يتبدى في عنف الجذ وحنانه يتغير هو الآخر ، يتغير
الوانه ف :

يبدل امواجه ، يترامى يصوغ لآلئ
يسيل ينابيع ، يرسى شواطئ
ويبدع ملا ، ويصنع جزرا
يمطر عبر ازدهاق الخليج جزائر شقرا

٣

والبحر الأخير هذا ، البحر الجد بنوع خاص يغطي عمقا رائعا لأبعاد
التجربة كلها فهو صورة غير دخيلة أو ملصقة ، صورة حية مجسمة من
الواقع ، تفسر ما ذهبنا اليه من أن أعماق البحار انسانية ، وتغطي في
الوقت نفسه صورة انسانية رائعة لنموذج انساني رائع تتمثل فيه عرامة
الرجولة ، وطيب القلب ، وطبيعة البحر الهادئ .

حييى لقد كان لي فى الطفولة جد
طويل كمثل جدائل شعر ربيع وريف
وكان جدى عمق

ونزل

وبعد

له عنف عاصفة فى خريف
وكان مدى فى بعار مطلسة لا تعد
وجلى كان قويا كموجة بحر مخيف
وفى ذات يوم سرت السن النار فى بيتنا
حضت تمضغ الباب ، تشعل لبن الستائر
يلور الهيب دوائر
يزمجر فى شرفات منايا ، ويضحك من رعبنا
يهدد أن يتوسع ، يركض فى حيننا
وينلر أن يتفدى خدودنا

شفاها

ضفائر

ويقتال حتى شباب البيادر
واقبل جلى مندفا مثل موجة بحر
وارسل صيحة هول وذعر
تجدر فى عنف اعصار نو ، يسب ويلعن
شتائه مطر وحنان ، شراسته بيت شعر ملعن
وهمس صلاة ، ونجمة فجر
وزورق عطر
وعد السباب على شفتيه غدير ملون
واظفا جلى الحريق ، وانقلد هدى وشعرى

ع

بناء القصيدة رغم عفويته يأخذ شكل تصميم مهندس ، فالأبيات
أولا تبدأ بتهيئة تحدد للكان والزمان ، وتفرش المهاد لمناجاة عذبة ، تمور
حول سؤال ساذج لطفلين منفعاين يقفان على البحر تحت الظهيرة ، سؤال
عن البحر .. هل تتغير ألوانه ؟ وتكون الاجابة :

.. نعم ، يا حبيبي

يقهر ألوانه البحر

وعلى عادة الطفولة والأنوثة تثرت فتحدثت عن بحار لا عن بحر واحد ، هذا الحديث يأخذ طبيعة التوازي لا طبيعة التوازن ، حيث أن العوامل النفسية الضاغطة تأبى هذا التوازن ، إذ لا يعقل أن يتساوى الحديث ويتوازن بين بحر يقفان عليه ، وبحر آخر يلاطم وديان النفس ، أو بحر يترامى فى عينيه ضاعت حدود مداه وشطآنه ، وبحر يتمثل فى طبيعة الجلد ، عنقه وطيبته .

وانما يعقل أن يكون الحديث عن البحرين اللذين يتغلغلان فى أعماقها هو الذى يظفر بكثير من الثروة والانفعال .

ومن هنا تحدثت عن بحرهما أولا ، ثم عن بحرهما ، ثم عادت لتتحدث ثانيا عن بحرهما وبحرها ، ثم لتتحدث أخيرا وبعد الحديث عن الجلد البحر عن بحرهما وبحرها .

فالنسب هنا اذا أضفنا إليها الانفصالات النفسية ، وطبيعة الحديث عن الحب مهندسة مصممة بعناية .

والأبيات ثانيا تبدأ بتسجيل الانفعال ، وتصوير التجاوب بين الطفلين المنفعلين بعرض صور بدائية يتمثل فيها الخيال السبعى والبصرى وهو يتردد على وجدانها ، ويعكس صدى وقفته معها على البحر وصدى سؤاله . وصور أخرى تحدد ملامح الحبيب ، الوجه والهدب واليدين . لأن الانفعال هو عصب القصيدة كلها .

وهذا يدل على أن القصيدة قد اهتمت فى الدرجة الأولى بالبناء . فهي تفرش المساد ، وتحدد الأبعاد ، وتوضح الملامح ، وترسم الزمان والمكان وتطرح السؤال ، وتسجل الانفعال ، ثم تنطلق فى ثروة طفولية رائقة تهز الوجدان البدائى للطفلين المنفعلين ، وربما الوجدان البدائى للجنس البشرى كله .



والقصيدة من بحر المتقارب ، والمتقارب أحد المحور الصافية ، ووزنه فعولن فعولن فعولن فعولن ، وهى تأخذ دائرة مع أبيات القصيدة فى وحدات قد تطول فتصل الى تسع مثل :

وروعة الغنية سكبتها كمنجاة شوق مغربة في يديك

وقد تقصر فلا تعدى التفعيلتين مثل :

ويرد غمامه

وعلى العموم فالقصيدة بدعية جديدة ، رائعة في الشكل والتصميم والبناء ، وهي في حاجة الى أن تقرأ مرات ومرات حتى تذوق ، وتعطي كل ما فيها من ابداع

الماء والبارود

١

من ذكريات حرب رمضان (او أكتوبر) سمعت الشاعرة أن فرقة من الجيش المصري في سيناء كان أفرادها صائمين ، وحان موعد الافطار وقد نفذ الماء عندهم فراحوا يتضرعون الى الله ، فجاءت طائرات اسرائيلية وقصفت المعسكر ، فتفجر الماء من الأرض حيث كانت مواشير المياه اليهودية مدفونة .

٢

بنفحة المسحراتي ، وتكبيرة المؤذن ، وأسلوب المديح النبوي نسجت نازك قصيدة الماء والبارود ، وبدأت بنفس التكبيرة التي كان يزار بها الجنود في سيناء ، فاذا بهذه التكبيرة تتحول الى فيوضات رحمة ترطب الأفواه العطشى ، وتحيي الصحراء لاستقبال المعجزة الكبرى .

واخذت التكبيرة تتردد عبر القصيدة لتعمق من مفهوم المعجزة ، وتحيي للانتقالات المفاجئة ، وتفرش المهاد ببناء الرحمة الذي سرعان ما انتشر وتكثف وتفجر في نهاية القصيدة عين ماء

الله اكبر

الله اكبر

هتافة الأذان في سيناء تبخر

من موجها تسيل في الصحراء أنهر

الله اكبر

وتهيئ، التكبير للقصيدة الطويلة لونا من الوحدة تمثل في الانطباعات المبهورة ، والدعوة الموجهة للافطار على مائدة التسايح المطرة ، والحديث عن الجنود الصائمين المعرضين للهلاك عطشا ، والمحاصرين في سيناء . هذا الحديث الذي تردد فانعكس صداه على حدث مشابه ودُفِع بالقصيدة الى أن تسير في خطين متوازيين يعمق أحدهما الآخر : خط الجنود المحاصرين باللهب والظما والانقطاع في صحراء سيناء ، وخط الطفل اسماعيل وأمه المحاصرين بنفس الشيء في بيداء الحجاز .

هذا مع ملاحظة اختلاف الوسائل الفنية لكلا الخطين . فوسائل الخط الأول تعتمد على تصوير الواقع ، والتضرع ، والتعبير الصادق البسيط .

وينبش الجنود في الرمال ، ما من ماء ،
رباه ما من قطرة من ماء ،
نهار صومنا انقضى ، وليلنا قد جده
وحولنا تحترق الصحراء
ووردة الرجا ،
يابسة في دمناء ،
في فمنا ،

فما من ارتواء

والوت يا رباه يهيم مطرا تصبه قواذف الأعداء
ووسائل الخط الموازي خط اسماعيل وأمه تعتمد على الحكاية ، وتجسيم قوى الطبيعة وتحريكها ، وجعلها تهيم في عالمها الشفاف ، المعطر بالحب ، والود والشفقة ، والتجاوب مع الطفل اسماعيل وأمه .

تقطر الرياح حبا في شفاه الطفل اسماعيل
تلمس خديه بعطر نسمة بلبل
وتسكب الحياة والخضرة في كيانه النجيل
وقالت الرياح : اسماعيل
فردد البيت العتيق تحت حر الشمس : اسماعيل
وانحنى السماء قوسا أزرقا يلثم اسماعيل

ويستمر الجمع بين الخطين المتوازيين الى نهاية القصيدة : لقطة من هنا ولقطة من هناك ، وانفعال هنا يتساوى وانفعال هناك ، وانفراج هنا

وانفراج هناك ، أسلوب السيناريو ، ولقطات الكاميرا يأخذان فينقلان
مشاهد تتوازي وتتوازن لتعمق من أبعاد المأساة .

ولم يكن بروز الخط الموازي هذا محض افتعال ، وإنما كان نتيجة
طبيعية للموقف المتمثل في ضراوة الجنود الى الله أن يأتي بالسقيا كما أتى
بها للطفل اسماعيل وكان على حال مشابهة .

تجمعوا وخيموا فوق فقر محرقات الرمل في الصحراء
وهم عطش لم يفوقوا منذ أمس الماء
شفاهم منعصرة

صيامهم من عطش حناجر مستعرة
لكن في وجوههم ضراوة الصاروخ والمدافع المزمجرة
و (الله أكبر) على شفاههم غناء
بنورها ، يسرها يزحزون القلعة السماء
ومن لهاث العطش العادل باتوا يشربون حرقة الهواء
عيونهم تستمطر السماء

رباه فجر بين أيدينا عيون الماء
هات اسقنا يارب من لديك كأس رحمة مطهرة
يا واعد المؤن بالصحو وبالظل الندى الظليل
هات اسقنا كما سقيت الطفل اسماعيل
كما رويت أمه النواله المتكررة
بعد هيام ضائع طويل
في ملن العويل

بل لقد قام الخط الموازي هذا بدور المعادل المعبر عن مشاعر العطاش
من الجنود وأحاسيسهم الخفية ، تلك التي يمنهم إياهم ، وطبيعة الجندي
فيهم أن يصبروا عنها .

قام بتعميق رائع لهذه المشاعر الموزعة على فقرات خمس ، كل فقرة
تبدأ بوصف واقع الجنود بأسلوب صريح ومباشر ، وتنتهي بموقف مماثل
لاسماعيل وأمه يتسلسل على النحو التالي :

- ١ - تضرع هاجر حتى لا يتركها ابراهيم في الصحراء .
- ٢ - التصوير الدقيق لاسماعيل وأمه وقد اشتد بهما أور الصحراء .
- ٣ - القمة المأساوية المتمثلة في سقوط هاجر مفشيا عليها .
- ٤ - المفاجأة غير المنتظرة بانفجار الماء .

وكل موقف من هذه المواقف الموازية يعطى عمقا أبعد ، وأغبراً
أعمق ، وبالتالي يعطى ذرامية هائلة تتمثل فى الصوت والصدى ، ورجع
الصدى ، وشحن الجو بموسيقى تصويرية مجسمة .

جنود مصر فى تلال النار والحمى
وصفرة الربى المبعثرة
جاعوا لوجه الله ذاقوا لذعة الصيام
تهجئت أكلهم صواريخ

وكانت لهمو الشراب والطعام
جنود مصر تقمة منفجرة
وحرقة الى كؤوس الماء لا تنام
ايمانهم صبر سيناء لطيارى اليهود مقبرة
رمالها مزعجرة
وهم عطاش يتلوون صدى وتعطش الحيام
وحقد اسرائيل قد صبر جنات الوجود مجزرة
وامتنى نسج الشجرة

وهكذا تنمو القصيدة وتعمق أبعادها بتساوى الخطين ، وبراعة
استغلال عمق كل منهما ليعمق من أبعاد الآخر .
وعند الانقراج يلتحم الخطان فإذا بهما خط واحد ، يرتفع على حدود
المكان والزمان .

وانبجس الله النهر حيث عسكروا
ونام طلل الفؤاد اسماعيل : حول وجهه يضوع غبر
واشرق العالم بالفضياء
سبحان معطى الماء
مفجر الندى من الصحراء

٤

ترتكز الصور القليلة فى القصيدة على أرض صلبة من الواقع ، وهى
مع قلتها تختلف فى أداء دورها الوظيفى ، فالصور الجزئية تساهم
بما تحمل من ظلال وأشربة ، وعطور ، وأنهار ، ومياه تدفق من ينابيع
الرحمة لا من واقع الأشياء ، تساهم فى تخفيف عطش الصائمين ،
وترطيب أفواههم ، كما تساهم بما تحمل من ندى وطراوة ، وضوء فجر
ماطر فى الجنو على اسماعيل وأمه .

ولذا فهي تنصدر أبيات القصيدة حيث القفار ، والجفاف واللاهات
والعطش ، كما تنصدر مأساة اسماعيل وهو يتعرض لنفس المعاناة •
وتوافر الصور الجزئية في أول القصيدة ، وعند معاناة اسماعيل
يعطى دلالة وظيفية ، فحيث ينقطع الماء ، وتلتهب الصحراء ، ويتعرض
المجاهدون المجامرون للهلاك عطشا في سيناء تدفق ينابيع الرحمة من
هتافه الأذان ، وتيسيل أنهر العناية من شفة المؤذن ، وتنيسط الظلال
من رحمة الله •

وكان الصنور هنا تقوم بدور تعويضي يروى صدى العطاش ، ويفضى
أرواحهم الصائبة الجائعة لوجه الله •

وأما الصور الكلية فتقوم بتهيئة المناخ الذي تتحرك عليه الأحداث
وهذه الصور تتألف من عناصر معهودة اكتسبت روحا جديدة ، ونظمت
بشكل جديد ، يعطى للحديث أعماقه وعماده ، وينقله إلينا في احتدام
عناصره وقمة توتره كما في هذه الأبيات :

رمل ... وريح تزرر
وبطن واد ساكن مطر
ينهض في جانبه العطشان بيت الله
وخيمة صغيرة لهاجر .. وليس من حياه
لا ظلل ندية لا مهد أعشاب ولا مياه
وصوتها يهتف : ابراهيم !
يا متفق الحنان والرافة ، ابراهيم
لأين تمضي مسرعا ؟ لأين ابراهيم ؟
وفيم قد تركتنا في قلب رمضاء هنا نهم ؟
لا حب ، لا شفاء
تمنحنا أغنية ، تبارك ابتهاشنا في خشعة الصلاة
وحولنا واد سحق تقفر ضيعنا مده
وليس من شاة هنا فما الذي سننحر ؟
وليس من شجرة تظلنا وتثمر
وليس من سحابة تمنحنا رشاسها وتمطر
ويهتف الصوت الحزين :
أين قد تركتنا ؟ وفيم ابراهيم ؟
ويختفى خلف التلال شخص ابراهيم
وهاجر باكية والطفل اسماعيل فوق صدرها يتيم

يتوزع النغم في القصيدة بين أصوات متعددة : صوت الراوى ،
وتضرع الجند ، وصوت الكورس بمعناه التراجيدى ، وصوت المنشد
بمعناه الدارج .

وتبدأ القصيدة بصوت الراوى المبهور بشعار الله أكبر ، المعلق على
الأحداث ، المصور لواقع الجند الصائم المحاصر بالجوع والعطش والأعداء
في صحراء سيناء .

ويتلون أسلوب الراوى بين التأمل ، ووصف الواقع ، ثم يتداخل
صوت الراوى مع صوت الجند المتضرع بطريق الالتفات ، أو حكاية القول ،
ولكن بنغم جديد ، فبينما يصف الراوى حال الجنود .

وينبش الجنود في الرمال ما من ماء

إذا به يلتفت من الحكاية بضمير الغائب الى التضرع الى الله بلسان
الجند :

رباه ما من قطرة من ماء
نهار صومنا انقضى ، وليلنا قد جاء
وحولنا تحترق الصحراء
ووردة الرجا
يابسة في دمناء ،
في قمنا ،

فما من ارتواء

ثم يأخذ صوت الراوى يتنغم ، ويتضخم ، ويتحول الى صوت
الكورس بمعناه التراجيدى ، الأنغام تتواكب ، والأصوات تتواكب ،
والأصداة تتواكب ، والجو يمتلئ بمزف جماعى مدو لفريق من الكورس
في الصحراء العطشى المقفرة .

الطفل اسماعيل يبكي عطشا
لم يبق في خديه لون وقمر
وهديه يسح ايقاع مطر
وغصن جسمه ذوى وارثعشا
وانكمش الوجه الوضى القمر
وفي تراب مكة تبعرش الشعر الجميل الأشقر
وقلب أمه الحزين برعم منصهر
ودمعا على مرايا وجهها ينحدر

تهم في العراء

تجتاز سهول النار في ذهولها وتغتر

ويكتوى من دمعها المحموم حتى الحجر

وما ان ينتهي العزف المدوى هذا حتى يبدأ عزف فريق آخر من

الكورس :

يا هاجر الخزينة اهلاى

ريانة هذى الرياح اقبلت ، تحمل احلى نبا

لطفلك الصارخ في دثاره المهترى

ثم يأخذ صوت الكورس التراجيدى يتحول مرة أخرى الى نغم
شرقى ، وتخت شرقي ، الى صوت المنشد الذى نسمعه فى الموالد والاذكار ،
ومن فوق مآذن المساجد

سبحان من قد أنهض السماء

من دونها أعمدة ، فى لا نهايات من الضياء

فى غابة من شرف الكواكب البيضاء

سبحان من يسقى تعطش الأسى ، ويسمع الدعاء

ويمطر الشفاء

على مريض جائع شفاؤه أسطورة على قم اللواء

وفى نهاية القصيدة يبرز التجانس عن طريق المقابلة بين الارهاصات
الروحية الأولى التى تفجرت روحيا من التكبير الأولى فى أول القصيدة ،
والتي دفعت بالمؤذن الى أن يدعو الصائمين الى الفطور على مائدة التسابيح
وحدها ، وبين تفجر الماء من أرض الواقع فى نهاية القصيدة لتتم المعجزة •

ويشرب الجنود

يسقيهمو الله رحيقا نابعا من شفة البارود

تحييهمو قنابل اليهود

فيرتوى الأحياء

ينبعثون من قرار السقم والأغما

وعلى أثر هذا يظهر التخطيط الواعى ابتداء من وعد المؤذن بالفطور ،
وانتهاء بانفراج الأزمة •

زنايق صوفية للرسول •

فى جو مقعم بالصفاء والضوء قدمت نازك زنايق صوفية
قصيدة حب للرسول الكريم فى صيغة معاصرة •
قصيدة استحدثت فيها من أساليب الفن ، وحينل الصياغة
ما استطاعت أن تعبر به عما يجيش فى قلبها من حب ، وفى عاطفتها من
حرارة ، وفى نفسها من تصوف •

وبدأت القصيدة يهاد هيا الجر لمناجاة حارة وصادقة مع الرسول ،
تمثل فى وقوفها أمام البحر •

كنت على البحر أترع البحر من منايا

هذا المهاد البحر يختلف عن البحر الذى كانت تقف عليه فى
بيروت حينما أوحى لها الطائر الأخضر بفكرة القصيدة ، فهو بحر يتلبس
مشاعر خاصة ، بحر فى حالة نشوة ، يفهم بالضحي ، وتلهو عرائس
الماء فى تراميه ، يلبسن غيما ، ينثرن أجنحة من ضباب •
بحر خرجت به طبيعته عن حدود الزمان والمكان وطبيعة البحار ،
وهياته ليكون مسرحا خاصا لتلك المناجاة •

البحر اغماء لحن حب ، البحر زرقه

البحر ظلل مسترسل الشعر ،

للضحي فوق مقلتيه انكساره

وله ،

وشبهه

البحر تلهو عرائس الماء فى تراميه ألف جوقه

يلبسن غيما ينثرن أجنحة من ضباب

وهى بهذا المهاد تسير متوازية ودون أن تحس مع كل من قدم
للرسول باقة مدح : المناوى ، والبوصيرى ، وشوقى وغيرهم ، إذ من
الصعب أن يتخلص الفنان من قراءاته ، وخلفيات ثقافته •

سرت بشائرك بالهادى ومولده

فى الشرق والقرب مسرى النور فى الظلم

وان كان ذلك لا يمنع من معاصرة الصياغة ، وجدة التناول ، فهذا
المهاد مرتبط عضويا بتنسيج القصيدة ، ممتد بتموجاته فى أنحائها ،
تستخدمه الشاعرة كهاد ، وأحيانا كوسيلة لإظهار ملامح الحبيب ،
أو للتعبير عن خوالج النفس أو لإظهار التجاوب بينها وبين الحبيب •

والذى يعيننا هنا هو مدى تلاحمه بنسيج القصيدة ..
فها هي ذى روحها تهيم مع عرائس البحر فتصير احدى فراشاته ،
وتملأ عينيتها بمدى لا نهائياته .

غير أن هذه الروح كانت فى ذات الوقت ممتلئة بالمحبيب ، فاذا به
يبدو مع المقارنة بالبحر أكبر من لا نهاية البحر من مداه :

وجه حبيبي أكبر من لانهاية البحر ، من مداه
يسد أقطاره الزرق

يطوى طيوره ، وجه ، رؤاه
وجه حبيبي : زئابق ، أكؤس ، مياه
وجه حبيبي واللانهايات عالم واحد
ليس يشطر أو يتجزأ

يا بحر قل : أين ينتهى ذلك الوجه ؟
قل أين أنت تبدا ؟

وجه بحار أضيع فيها ، وينطفى ضوء كل مرفأ

وها هو ذا قلبها يسبح مستغرقا فى بحار تهويمات ، منتشيا فى
أمواج أحلام ، مضيقا فى مروج أهذاب يبحث .

عن لؤلؤ ناصع فيه ما فى قلب حبيبي
من ألق السر ، من عطور ، ومن خفايا
من نغم دافئ الهبوب

يتمتم النبع فيه وتنساب زيج الجنوب

وها هو ذا طائر أخضر يهبط من الفضاء ، ويقبع الى جوارها على
شاطئ البحر ، تطمعه يديها ، وتلامس رأسه ، وتسير فيتبعها ،
وتجلس فيجلس الى جوارها يسيطر عليها ، ويستولى على قلبها .

أيمكن أن تخلع على الطائر كل ما فى نفسها من حب ، وفى قلبها
من عاطفة ، وفى روحها من تصوف ؟ أيمكن أن يكون هذا الطائر هو
رمز أحمد ؟ أيمكن ؟ أيمكن ؟

وجاءنى طائر جميل وحط قريبا
وامتنى قلبى
صب على لهفتى السكينة
ورش هدى
براعة ، رقة ، ليونة

وقلت : يا طائري ، يا زبرجد
من أين أقبلت ، أي نجم أعطاك ليته ؟
يانكهة البرتقال ، يا عطر ياسمينه
وما أسمك الحلو ؟
قال : أحمد

وهكذا تترايط القصيدة - المهاد ، والروح الذي يسبح عبر المهاد ،
والقلب الذي يبحث في أعماقه ، والرمز - ترايطاً عضوياً رائعاً ،
تترايط ترايط السدى باللحمة .

٢

الشاعرة ممتلئة بالحبيب

الاسم : أحمد

الرمز : الطائر الزبرجد .

المكان : غابة المطر والمصافير .

الوجه : أكبر من لانهاية البحر ، من مداه .

المقتلن : صلاة ، مفقرة ، موعد ، بسملة .

العلاقة : اللهفة والتوسل .

هذه هي بطاقة التعارف ، غير أن لكل لفظة فيها أريجها الخاص .
وابعادها الهائلة .

فالاسم له عطر خاص ، جو روحاني خالص : رؤى تتوارد ،
أريج الاسراء طعم القرآن ، ضوء يشع فوق اغماء البحر ، يجلو
صورة أحمد .

أحمد كانت عيناه بحراً

تسقي بيباب الوجود كانت تنشر عطرا

تثبت في الصغر مرج شلد واقحوان

تسيل نهر

من زعفران

أحمد قد كان يانعا تنتمي اللوالى الى جبينه

وفي عيونه

نكهة أرضي ، وطعم نهري ، وعطر طينه

والطائر الزبرجد له مدلول خاص ، يعنى التجاوب ، والتعاطف ،
والحب ، والعطاء ، والأمانى ، والسمو ، والنور ، وكل معانى الضياء ؛
والدفء والحنان .

أحمد قد لاذ بي ، ونمي اهلباب لعني
 في وله راعش التحان
 أحمد من ضوته سقاني
 أحمد كان البخور والشمع في رمضان
 أحمد كان أنبلج فجر ، وكان صوفية الأغاني
 وأحمد في مروج تسبيحة رماني
 كلا جناحيه بعثراني
 كلا جناحيه للمماني

أحمد طائر الفجر ، جناح الزنايق البيض ، طلعة الشمس الموردة ،
 طائر الصمت والغموض الجميل ، شمعان معبد ، الندي والصبود ،
 الجمال والحصب ، رمضان ، سكرة الوجد في الصلاة ، الذروة وحصاد
 العمر ، جناح الصعود الى الله ، قطرة الله في شفاء الوجود ، الظلة
 والعشب ، هموم الأغاني ، السنبيل الطرى ، تلج الصيف ، لبن السحب .

يطلع وجهها نيبا
 ملغعا باليوم ، والأنجم الشمالية الحيا

والمكان له أريج خاص ، ضوء خاص ، وبعد روحاني خاص ،
 فأحمد جاء من أبد الضوء .

من غابة العطر والعصافير
 عبر عطور القرآن ، عبر الترتيل والصوم .
 واللهفة لها نغم خاص ، يطل من الأعماق ، من سنوات العمر
 المختبئات .

في شجر السرو ، من عطور الخشخاش والموز
 يملو فيصرخ .

ناشدتك الله ، لا تتساقط غبار نجم هفتت
 عيناك ليلة قدرى ، وريشك شمع ومعبد
 ويفيض هذا النغم بالالحاح ، والابتهاال ، والتوسل .

ويا جناحي نحو سماني ونحو دبي
 يا قطرة الله في شفاء الوجود ، يا نلتى وعشبي
 انقر تسابيح صوفية من عل شفتيا
 بعثر قرأتين ييضا وخضرا في صحن قلبي
 ياسبيحتاني

يا صوم اغنيتي
ويا منيلا طريا
انى انا حرقه المتصوف فى غسق الفجر
احمد ، احمد
هل انت الا طائر دى
يا تلج صيفى ، يا لين سحبي

٣

الفقرتان الاخيرتان فى القصيدة حائرتان بين التبعية للحبيب ،
وبين الاندماج الروحاني فيه ، فاحدهما تمثل التبعية ، الدوران فى
فلك الحبيب ، التوق الى رؤياه ، الارتقاء والسمو الى عاله .

احمد ياتوق مقلتين
مضيئتين
خاضعتين
بالسر والعمق مملوئتين
يلوثرا من قيثاره الله ، يلورد ، يابحة المؤذن
يا اكرا للسجود ندى جبين مؤمن .

والأخرى تمثل الاندماج الروحي فيه ، لقد ارتفع بها الحب الى
مستوى المثل ، ارتفعت قامتها الى مستوى قامته ، أصبح كلاهما يمثل
الطبيعة ، البحر ، الليل ، آية من آيات الله الكبرى فى الكون ، حلما
من أحلام الانسانية على الأرض .

انا واحمد
سكون ليل ورجع تسبيحة تنهد
يحبنا البحر والهدير
تعشقنا موجة وتفازل اغنيتينا
عراس الماء والصخور
نحن قرايين فى المصل ، نحن نلور

٤

وننتهى الزنايق ويقربها الطائر الأخضر ، ومن فوقهما سحب مبقعة
بالفضياء ، يغنيان للحب ، للبحر ، للسماء .

كنا شرعين شادين
مضيين
في غاب لعن
تكسرت في غنائنا الشمس والمواني والالنهاية
واللجسة
يلثم اقدامنا ، يتكسر
احمد ، احمد
نحن ، انا ، انت ، والاعلى
ليل وصمت
واثة في روحنا غناء

٥

لايستطيع الدارس للقصيدة أن يفشل شحنة اللفظ ، أو يهمل
اشباع الصورة ، فناذك تختار الفاظها لآلى ، خارجة للتو من الصدفة ،
وتصوغ منها عقود در ومرجان ، وتثبت في حناياها دلالات تتميز
بالدفء والفن والجمال ، ويحار الدارس في أيها يدع ، وفي أيها يختار ،
واذا كان عنوان القصيدة خير دليل على مافي القصيدة ، فالعنوان زنايق
صوفية يمثل هذا الخير بما يحمل من ظلال ، وبما يضيئ على القصيدة
من معاني السمو والطهر ، والليونة ، والصفاء ، ذلك أن اللفظة في
القصيدة ظلالا تساهم في جلاء الصورة بما تملك من اشباع جينها
تتقارض الأصوات والطعوم والألوان .

ففي القصيدة نشم ، ونحس ، ونبذوق ، ونرى أريج الاسراء ،
طعم القرآن ، غابة العطر والمصافير ، طائر الصمت والغموض . ولها -
أي لللفظة قدرة على تحويل المادى الى أنعام ، وانسام ، وأضواء ، وأجواء
روحية .

- وجه حبيبي تسبيحة عذبة ونجته ، وبرد نسمة
- وجه حبيبي يا بركة الصحو والوضاءة
- وجه حبيبي زنايق أكؤس مياه
- احمد في مروج تسبيحة دعائي
- احمد يا لون ، يا عمق ، يا وجنة السر ، يا انطلاقي
- من جسدى ، من ملاسلى ، من ثلوج ثاقي
- انقر تسابيح صوفية من على شفتيا

وفيها - أى فى اللفظة طاقةٌ قادرة على أن توحى بالمعنى المراد ،
ففى الأبيات تتأمل كمثال مقلتي الحبيب .

ومقلته ، كيف يمتص منهما البحر ليله ؟
كيف يستعير الضحى ضياءه ؟

ونرى الى أى حد كان التعبير بالامتصاص أدل على جمال المقلتين ،
وأكثر تناسبا مع ليل البحر ، وضوء الضحى .

وبها - أى باللفظة يقوم التناسق الرائع خلال نظم الأبيات .

٦

ابتدعت الشاعرة بنظمها لهذه القصيدة بحرا دولدا من مخلم
البسيط اضافته الى بحور الشعر الحر الصافى ووزنه .

مستفعلاتن مستفعلاتن

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن

مستفعلاتن

مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن ، التى قد تتحول الى

مفعلاتن

بالحين ، والى مفعلاتن بالظى ، واعترفت بأنها ربما تكون قد
استفادت من أبيات للرصافى كانت تتغنى بها فى طفولتها وجاءت على
هذا الوزن .

سمعت شيعرا للعنليب تلاه فوق الفصن الرطيب
اذ قال نفسى نفسى الرفيعة لم تهو الا حسن الطبيعة

كما اعترفت بأنها وقعت فى خطأ تكرر مرارا عبر القصيدة ،
وهذاه أنها كانت تقول أحيانا مستفعلاتن فعول فعول فعول فعول
مصابة بالقبض ، فتنتقل من تفعيلة الرجز التى بدأت بها الى تفعيلة
المقارب كما فى قولها :

وقلت فى لهفة أتوسل : احمد ، احمد

وانها حاولت تصحيح الخطأ غير أنها وجدت أن جو القصيدة
سيبتفك فآثرت تركها كما هى على أن تتحاشى الخطأ فى المستقبل ،
وبالفعل عادت عام ١٩٧٥ الى الوزن الجديد ، ونظمت منه قصيدة طويلة
هى نجمة الدم لم تخرج فيها على الوزن مطلقا ، وانما حافظت على
مستفعلاتن عبر القصيدة كلها .

واعترضت عن الخطأ بأنها كانت فى مجال الإبتكار

دكان القرائن الصغيرة •

فى ضباب الحلم أخذت تبحث عن « دكان القرائن الصغيرة » فى السوق لتشتري منه قرآنا صغيرا للحبيب المسافر ، وحول هذا الحلم كان مدار التجربة للشاعرة المبدعة ، وهو مدار يتسم بالغوية والسذاجة واحساسات الحب المتغلغل فى أعماق النفس ، وكانت وسائلها للتعبير عن ذلك وسائل فنية فى غاية من البراعة •

١ - الحلم ، محور التجربة كلها ، والحلم يملك حرية الكشف عن أعماق النفس ، ولا عجب فهو الذى نبه منها الأعصاب المخدرة ، فوسع العيون ، ورش سكرًا فى العروق ، وجعل روحها تنتشى وتثمل بأشياء التوابل •

وصناديق العقيق

وبالكوان السجاجيد ،

بعطر الهيل والحناء

بالآنية الفرفى الغلال

لأن النفس فى أول الحلم قريرة ، سعيدة تبحث عن دكان القرائن الصغيرة لتشتري منه قرآنا صغيرا للحبيب المسافر •

والحلم فى أول القصيدة مضبيب ، والتضبيب يوحى من أول كلمة بنشوة البحث فى جو يسوق ربما الى الضياع ، وربما الى الوصول ، ومن داخل الحلم المدغدغ بالنشوة يولد حلم آخر من أحلام اليقظة •

وحلمت

وحلمت

بقرائن كثيرات ، واختار أنامنها وأهدى لحبيبي

صنعه تعويذة تدركه الليل والسحابة فى أسفاره

تزرع اسم الله فى رحلته ، تسقيه من أسرار

فإذا ما لف ضباب الحلم شيء من الحيرة ، وهى تمشى وتتساءل وجدنا ضباب الحلم يتحول الى ازرقاق ربما يسلم فى النهاية الى ظلام كامل ، وإن كانت النشوى ما تزال مسيطرة •

كنت نشوى ، فى ازرقاق الحلم أسس وأسائل

واختيار الحلم يتناسب مع القد ، فالعلم في الليل ، والليل
يتلو القد ، وفي القد يكون الرحيل .

عندما في القد يرحل
عن مطار الأس والذكرى حبيبي
يتوارى وجهه خلف التواءات الدروب

٢ - السوق

والسوق عتيق ، غارق في ضوء ماء الورد ، وصناديق ألعقيق
والوان السجاجة ، وعطر الهيل والحناء ، والمرايا ، والمكاحل ، والغلائل .

.. .. والكعبة مسوره

نصت ألوانها في حضن حانوت

والسوق في أول القصيدة حيث النشوة ، والسعادة ، وابتهامات
كل الناس وانحناءاتهم وردى ، فلقد زرعوا الحلم بالورود ، ولكن
ياخذ شيئاً فشيئاً يتسع مع الحيرة ، وربما يدفع هذا الاتساع الى شيء
من الضموض .

زرعوا حلمي ورودا

وسموا السوق زوايا وحلولا

كلهم كانوا يشيرون الى بعض مكان غامض اذ يعبرون

يهسون

مسالك عن (مندى)

ومع الضلال والحيرة والتماس الدليل الى دكان (مندى) يتشعب
السوق ويتراعى ويمتد الى غير ما نهاية .

سرت طول الليل في حلمي . ولكن أين القى مندى ؟

شعب السوق حناياه ،

ترامى ،

وتعبد

سار عشرين دروبا ، وزوايا

وفروعا وخبايا

وتعبد

وتعبد

ومن الملاحظ أن الشاعرة استخدمت السوق الشرقي بعلامته
وطموحه لتعميق أبعاد التجربة ، وخلق جو تسبح فيه النشوة على اختلاف
حالاتها .

٣ - دكان مندلى

ودكان مندلى يأخذ فى أول الأمر صورة واقعية ، ولكنها واقعية لها
رائحة السوق الشرقية .

دكة فى آخر السوق وتلفين القرائن الصغيرة
اطعموا قلبى من نكهة كتب عنبريات كثيرة

نويستخيل (مندلى) الدكة فى آخر السوق وراء المنحنى التاسع
الى صور شاعرية حيث القرآن الحريرى ، والعطر المتناثر .

مندلى يا أنهرأ من عسسل

يا ندى متشرا فوق يبادر

ياشظايا قهر مقتسل

فى دعوى ،

يا ازاهر من الياقوت نامت فى غداثر .

ثم ليتحول آخر الأمر الى أمنية تهفو اليها النفس ، والى نشيد
منيب ونجوى وأحلام .

مندلى يا مندلى

اسمه فوق الشفاء

فلة غامضة اللون ،

وشسح ،

وتراتيل صلالة

وزدوع ومياه

وأنا ماخوذة الأشواق ادعوه ولكن لا أراه

وعندما تياس من العبور على الدكان تتحول الدكة الحرة الطليقة
عند المنحنى التاسع الى « مخزن » تنبثق منه أصدا ، وموسيقى وأصواء ،
ولكنه مع هذا « مخزن » بكل ما يحمله لفظ « مخزن » من إيجاب .

وسمعت العابرين

يصفون المخزن النشود : تسرى فيه أصدا ،

وتلاوين ، وموسيقى وأصواء

تصرع السامع صرعا باختلاجات حنين
وشموع ودوائى ياسمين
آه لو انى وصلت
آه حتى لو تمزقت ،
تبعثرت ،
اكتويت
لو تلوقت العطور الساريات
حول دكان القرائن الصغيرة

٤ - القرآن الصغير الذى تود أن تهديه الى الحبيب فى سفره
البعيد ، لحن حب ، ونور هدى ، وغذاء جسد وروح ، وخميرة تفيض
بالخير الذى ربما يحتاج اليه الحبيب .

اين دكان القرائن الصغيرة
اشترى من عنده فى الحلم قرآنا جميلا لحبيبي
يقننيه لحن حب ،
قمرًا فى ليلة ظلماء ،
خبزا وخميرة
عندما فى القدر يرحل

وهو مع ذلك تمويذة ، وحرز ، ورسول شسوق ، وتلويح ذراع ،
واختلاج شراع .

ثم اهديه له عند الوداع
ليغنى ضوؤه فى صدره برعم طيب
وليؤويه اليه حرز حبي
وعصافير المشوقات ،
وتلويح ذراعى .
واختلاجات شراعى

وتستحيل الأمنية فى الحصول على قرآن صغير الى لهفة .

آه لو انى اطبقت عليه شفطيا
هو قرآن حبيبي
آه لو لامست رياه بأطراف يديا
هو ودى ، وامتلأتى ، وتضويى
والنشيد المحرق الخبوء فى قعر دمي ، فى مقلتي

٥ - الحديث عن الحبيب الراحل .

ومن الملاحظ أن الشاعرة تكاد تختتم أغلب مقطوعات القصيدة بالحديث عن الحبيب ، فهو النغم الأسر المسيطر ، والحبيب كامن في أعماق النفس لم يستطع الحلم بوسائله الحرة أن يكشف عنه بمثل ما كشف عن وجهها في تلهفها عليه ، واهداء القرآن اليه .

ومع الفجر سرحت
في انبلاج الفسق القاني حبيبي
وشغافى صلوات تترسل
وعناقيد صموع تهطل
انبثق يا عطش السوق انبثق يامننلى
ياقرائين حبيبي
يا ارتعاش السنبيل

ويسافر الحبيب

يتوارى وجهه خلف التواءات الدروب

وأنه لأمر مزعج أن يتوارى وجهه خلف التواءات الدروب ، وأكثر ازعاجا منه ليل الدروب ، ووشايات المغيب ، وركوب الطائرة .

حيث اختار واهدى لحبيبي
واحدا يحميه من ليل الدروب
ووشايات المغيب
واحدا يحمله في الطائرة
بالله من ذنبق الله ، وسعجا مطرره

٦ - تراوح أسلوب التجربة بين الحوار القليل وبين تيار الشهور ، وهذا التراوح أعطى التجربة عمقا جديدا ، فالشاعرة تسأل في السوق - عابرا ما ، عن دكان القرائين الصغيرة ، وجهه في الحلم لون فاتر ، وربما كان كذلك لأنه لا يهدى ، ولأن وصفه لمكان الدكان ينتهى الى الغموض ، ثم الى الضياع ، والحوار هنا رائع ، لأنه أعطى صوتا آخر ، ونفسا آخر .

سرت في السوق
اذ امر بقربى عابر ما ،
اتنهل

ثم أسأل :

سيدي في أي دكان ترى القرائن الصغيرة
أي قرآن ، سواء أحواشيه حروف ذهبية
أم نقوش فارسية
أي قرآن ؟ ٠٠٠ وفي حلمي يقول العابر
لحظة يا أخت ، قرآنك في آخر هذا المنحنى ، في منحنى
اسألي عن منحنى
فهو دكان القرائن الصغيرة
ونفيس العابر

ومع لهفة التساؤل عن دكان القرائن الصغيرة ، ومع ثروة التلهف
أي قرآن سواء أحواشيه حروف ذهبية ٠٠ أم نقوش فارسية ٠٠ أي
قرآن ؟ يكون في تعبير الصوت الآخر نبر الدلالة بطاقتها الشعرية الهائلة ،
لحظة يا أخت .

٧ - وينتهي البحث إلى الحيرة التي تنعكس عليها صورها في
مرايا السوق ، ثم إلى الاجتهاد والذبول ، ثم إلى العطش النفسي ،
وإلى الضياع .

حيرتي أبصرتها طالعة من قعر آلاف المرايا
فلذتني الامتدادات ومصنتى الحنايا
وأنا أشرب كوبا فارغا ، والسوق مجهد
تحت خطوى ، ودمي يلهث شوقا
وأنا أعطش في أرض الرؤى ، أذرعها غربا وشرقا
لست أسقى ، لست أسقى
ضاع مني منحنى
ضاع ، لا القرآن ، لا الأشياء لي
ما الذي بعد عطوري ، وقرائني تبقى

وتتكرر صور الضياع والحيرة في التجربة الرائعة .

ضاع قرآني ، وضاعت منحنى
واختفى وجه حبيبي
خلف غيم مسدل
وامتدادات سهوب وسهوب

فوداعا يا قرائنى ، وداعا منلى

والى أن نتلاقى يا حبيبى

والى أن نتلاقى يا حبيبى

٨ - المقابلة الاليسية بين البداية المنتشية بالبحث والسرى والتطواف .
والسؤال ودغدغة الحس ، وانتشار الروح ، والنهاية المؤلة التى وصلت
بها الى مزيد من التلهف والحسرة :

واذن ماذا ساعدى لحبيبى

فى غد حين يسافر

فرغمت كفى من القرآن غاصت فى صحاراي المعاصر

وغوى خدای الا من غلالات شحوبى

٩ - وموسيقى القصيدة ترجع الى (قاعلاتن) التى أرجع اليها
الدكتور ابراهيم أنيس كل بحور الشعر العربى فى نفس العدد من مجلة
الشعر المنشورة فيه القصيدة (١) وهى تأخذ دائرة مع أبيات القصيدة .
نعما حلوا يعتريه أحيانا الحزن ، أو الزحاف مع تراوح لطيف بين انقافية
شبه الملتزمة التى كثيرا ما تظهر ، وتتناغم لتعطى موسيقى داخلية تهز
أعناق النفس مع الحالة وهى تبث ، ومع الحب المسافر ، ومع الوداع ،
ورحلة الضياع .

وتأخذ القصيدة نظام المقطوعة لتنتهى المقطوعة بقفل تتحدث فيه
عن الحب ، ومن التلهف على رحيل الحبيب .

فالقصيدة محكمة البناء ، تتراوح من حيث المضمون بين البحث عن
القرآن والتلهف والخوف ، ومن حيث الشكل بين اللحن الموسيقى ،
واللفظ الموحى ، وقفل المقطوعة لينتهى كل ذلك بالحلم الضبابى الى
الازرقاق فاليأس ، فالضياع .

مرايا الشمس

١

أهدى اليها زوجها الدكتور عبد الهادى محبوبة فى مطلع عام ١٩٧٤
خريطة لفلسطين ، فاثارت كوامن أشجانها ، فكانت مرايا الشمس .

ومرأيا الشمس قصيدة ليست كما يبدو من عنوانها مجرد انعكاسات
ذاتية للأساة فلسطين ، وحق فلسطين ، وانما هي انعكاسات واعية لفترة
زمنية مشحونة بالقلق ، ومخيمة على مشاعر الجموع .

والشاعرة لم يقتصر دورها على مجرد الكشف عن قلق العصر ،
ومبعث الألم فيه ، وانما أسهمت بتقييم الموقف ، وتقدمت بمشروع يهدف
الى المجابهة والتغيير ، فدورها ايجابي ملتزم بقضايا أمة ، وكفاح شعب ،
وتقرير مصير .

ورغم أن القصيدة بدأت غنائية خالصة تدور حول مشاعر أسبانية
اثارتها خريطة فلسطين ، وما على الخريطة من مواقع واسماء حبيبة لها
ظلال مثيرة ، بيت المقدس ، عكا ، اللد ، جنين ، غزة ، كفر قاسم ،
بيسان ، حيفا ، يافا ، نابلس ، طولكرم ، الناصرة ، بئر السبع ،
الجليل ، الخليل ، اللطرون ، رام الله ، واستمرت غنائية كذلك ، ورغم
الاسلوب النسوى والانفعال المباشر المسيطر على بيتي المطلع :

نامي على اهلباب عيني يا خريطةها

ورفي في دعائي

اني نلوت لكى اكسر قيدها زمنى ،

نزيف دمي ،

غنائى

فانها استطاعت أن تستقطب مشاعر الجموع ، وأن تحولها الى خطة
عمل من خلال تمثلها لأبعاد المأساة .

وأبعاد المأساة رهيبة ، وفلسطين في الواقع غير فلسطين على
الخريطة ، وفلسطين في الواقع في أيدي اليهود ، ولكونها كذلك ، ولطول
وقوعها في أيدي اليهود فان المشاعر ربما تكون في حالة همود .

أما فلسطين على الخريطة فهي وان كانت مواقع مجردة الا أن الشاعرة
لا تراها كذلك ، وانما تراها بدلالاتها الحدسية ، المثارة بحنين الذكري ،
المشحونة بالأم الحنة ، ومعاناة السنين .

ومن هنا أخذت القصيدة خطين ، وعبرت عن مستويين من
مستويات التعبير .

الخط الأول : ثورى عنيف ، تولد من الدلالات الحدسية لمواقع القرى
والمدن على الخريطة ، وانعكاساتها على الوجدان والمشاعر .

الخط الثانى : واقعى ، تولد من الاحباطات العديدة التى تسمى
لاجهاض كل بارقة أمل .

وكلا الخطين لا يتعارض مع الخط الآخر ، لأنه ببساطة انعكاس للخط
الآخر ، ومؤثر فيه ، فالثورة نتيجة للواقع الجهم ، والواقع الجهم صدمة
لشاعر الناثرين .

وكلا الخطين يتآزر بمشروع المجابهة والتغيير الى أن تعود فلسطين .
عربية :

لا يجوب سفوحها غيرى انا غير الأغاني ، والعروبة ، والرياح

والقصيدة بدأت بالخط الأول - الخط الثورى العنيف انسجاما مع
ثورة المشاعر وشعشة الأحاسيس ، واخذت بمجرد رؤية الواقع على
الخريطة تستعرض بانفعال خطة الكفاح .

وعلى عادة الأثنى بدأت الكفاح بالمشاركة الوجدانية ، كرد فعل
مباشر وسريع لما أثارته الواقع على الخريطة من ظلال وأحاسيس ، وإذا كان
الطبع يغلب التطبع فان مجرد اللقاء - حتى ولو كان اللقاء على الخريطة -
يدفع بطبيعتها النسوية الى أن تقدم الى كل موقع على حدة الورد
والرياحين :

آفاقها ساخطها بالورد

أغرس عند (بيت القدس) الدامى قرنفة كبيرة
وأحילה فى عرض بحر من زهور الماء والنفلى جزيرة
وأشك عند حدود (عكا) زنبقة
حرى الفلاة محقة
و (اللد) أنفجها برقة وودة جورية
حمرء غلثها دماء شهيلة عربية

وتستمر فى غرس الورد ، ونثر الورد ، واهداء الورد الى كل
موقع على حدة رغم الألم ، ورغم القيد الذى نذرت دما ، حياتها ، شعرها
لتكسيه .

ولكن أيكفى لتحرير فلسطين هذا الانفعال المتحضر ، هذا الجمو
المعطر ، هذى الأمانى الطيبة !!! .

ان المأساة لأعمق ، وانها تستوجب الدموع والحسرة ، وهل تملك
الأنثى تجاه المأساة التي حيرت الناس ، وأقلقت العصر غير الدموع والأسى
والحسرة 119 .

انها لتصرخ من أعماقها ناثرة على أسلوبها هذا الحضارى .
لا لا ، دعى الأزهار يا كفى ، لتعبر بأسلوب نسوى خالص صادق ،
على بالدموع ، بالشهقات ، بالأحزان ، بالآلام .

... ..
سأخط بالعبرات كل حدود (ناصرتى)
وبالشهقات أبني (بئر سبى)
سأحيط أسوار (الجليل) بغضرة ريانة
تنتال من لى ورفضى
وسامع (اللطرون) عصف رياح احزاني ، أسيجها بنبضى
والطفلة السمراء (رام الله) أرقدها على مهد
يرطب حره ثلج الدموع
والحزن حول غطاءه الوردى اشرعة ،
مواويل ،
شموع

وتستمر كذلك ، تمنع الأسى ، وتنزف الدموع ، وتنتثر الأحزان
ورودا :

... ..
تعمش فى مدائنها
تطر كل زاوية وفسح

ولكن مرة أخرى أتفيد الدموع ؟ أتكفى الانفعالات الحارة لتحرير
فلسطين ؟ يبدو أنه لا الورود ولا الدموع ، لا الأسلوب الحضارى ولا مشاعر
الضعف يكفي لذلك !! .

إذا فلتتتمرن الأنثى ، لتجابه الأمور بالقوة ، والاحتلال بالدم ، لتندفع
الى غير ما نهاية تزرع الأشواك ، تفجر الصواعق والقذائف والألغام ،
تسور بالحناجر ، المدى ، والسكاكين الحداد اللامعة قرى ومدن فلسطين ،
لتندفع ناثرة على أسلوبها الدامع الحزين الذى كان وتقول :

لا لا ، برئت من الخلود الدائمة
وجزعت أن ترنو الى خريطة من هذه المدن الحزاني

انى ساشعل فى رباها ثورة ،
غضباً ،
دخاناً

ولدى القرى السود العيون الضاربة
ساقيم من وهج القنابل مهرجاناً
ويضوع عطر الموت ، يسكر من تموجه عدنانا

وتستمر كذلك تذر الأسلحة ، وتنتظر الحصاد ، ولكن أين
الحصاد ؟!!

ان الخط الثانى ، خط الواقع الجهم بظلاله الكثيفة يبدو هنا
كالصخرة الصماء التى يتحطم عليها الموج كل الموج ، فالأرض رغم الأزهار
والدموع والصواريخ مازال محتلة ، والمين مازال خاوية ، والطرق
مازال مخدولة ، والثورة العارمة تستحيل الى انطفاء ، لا نبض ، لا أمل ،
لا شروق ، لا صباح !!

ان الشاعرة هنا تنتهى من حيث كانت قد بدأت ، لا بل انها
تنتهى الى أسوأ مما كانت قد بدأت ، لأن الواقع المر يبتعد كثيراً عن
شعشة الأحاسيس . وثورة المشاعر ، ولذا نراها تستقطر الآلام وهى
تحكى فى أسمى وحسرة :

ووضعت بين يلى خارطتى ، رأيت ربي مدائننا خواء
مغلولة الطرقات ، يلدغ صمته اللاشى يسكنها الهوا
ليلاتها عجم ، ظهرتها ذبول
يمتصني يقصى خطاى ، ودون يياراتها القلماى يحول
ويحيل خارطتى نثاراً من طول
أحجارها لا نبض فيها ، لا عروق ، ولا دماء
حتى لهيبى يستحيل الى انطفاء
وحرثت صغراً ، لم أجد فى الصخر زنبقة انتصارى
وجبين فجرى ضاع منى ، والضباب دنا واسدل مستره
غطى نهارى

ومضت أشواك اندحارى

وهكذا يلقي الواقع الكتيب بظلاله الكثيفة !!

ولكن مهلاً . أليس الواقع المرهو الذى يدفع دائماً الى الكفاح ؟
انه لأمر محير ، لقد بدأت الكفاح بالفعل ، غرست الورود ، ونثرت

الدموع ، وأشعلت الثورة ، ووصلت مع ذلك الى طريق مسدود ، ترى
هل أخطأت الطريق ؟ وأين هو الطريق ؟ .

كيف الوصول ؟

والليل يفصلنا وتجرفنا السيول
تتساقط الأحلام ميتة ، وتنكسر الحلول
وتخوننى الأيام

تسقط من خلال أصابعى حتى الفصول

اذن هو اليأس . . . لا لم يصل الموقف بعد الى حد اليأس ، انها
فقط وهى تعد للامر نسيت القوة الحقيقية الكامنة فى كل سلاح ،
نسيت الروح ، نسيت السر الأعظم ، نسيت الله .

وعرفت سر البعد ، سر التيه ، انى قد نسيت
أن أنقش اسم الله فوق صخورها
وحرمتها من ضوئه ، من دفته ،
علدا لعطر ترابها ، وورودها ، ونهورها

لتصل فى النهاية الى أن أسلحة التحرير التى سوف تحرر الأرض ،
وتكسر القيد وتعود بالأهل هى :
وردى ،
ودمعى ،

والسكاكين الحداد

وذكر دوى

٢

تناثرت على الخريطة مواقع قرى ومدن فلسطين ، وظفر كل موقع
على حدة بشيء من قبض الشعور ، غير أن بعض المواقع قد ظفر بنصيب
أوفى مما ظفر به البعض الآخر لما يتمتع به من حيوية ، ومن أهمية
استراتيجية ، فببيت المقدس ظفر فى مرحلة الثورة بقرنفة كبيرة ، وعكا
ظفرت بزنيقة ، وغزة بسوسنة ، وحيفا ويافا ونابلس ببنفسجات ، كما
ظفر كل موقع من هذه المواقع فى نفس المرحلة على الترتيب بصسواعق
تنقض على الأعداء ، وخناجر ، وقذائف ، وحقل القام باعتبارها ركائز
للتحرير ، وفى هذا التركيز يتمثل معنى للانتخاب الحر الواعى . هذا
بالإضافة الى أن المواقع الأخرى ظفرت بدلالات حدسية لها فى المشاعر
ظلال وأصداء تنم عنها لغة الورد ، ولغة الدموع .

تسيطر القافية على النغم الموسيقى فى القصيدة ، تقوم بتنظيم الإيقاع Rythme أولا داخل البيت الواحد ، ثم بين كل بيتين على حدة ، وربما بين الأبيات المتجاورة فى الفقرة الواحدة ، كما تساهم فى الانتقال بين الأبيات بما تملك من مزاجية قوية Melodia فتحبس الألفاظ الى أنغام تتجاوب مع الأحاسيس المختلفة للشاعرة ، وهى بذلك تلعب أخطر الأدوار فى بناء القصيدة ، وترد على نماذج الشعر السائب الذى لا يجد سدا يقف عنده ، أو موجة منعكسة تصدده .

وإذا جاز للشعر أن يستعير أسلوب السجع فى بناء موسيقاه ، فإن القافية فى مرايا الشمس بما تحمل من دفعات شعورية تسير شبه مسجوعة بما تحمل من توافق فى القوافى وحروف الروى بين كل بيتين على حدة ، وبين الأبيات المتجاورة فى فقرات أخرى من القصيدة ، ولا يقطع من هذا التوافق إلا بعض موجات معاكسة تكون بمثابة قرار تلتقط عنده الأنفاس ، أو يساعد الى الانتقال الى توافق جديد .

ساطر ، أغرس خنجرا فى باب (عكا)

واقم حول (القدس) أرضة الصواعق

أزرق الأسوار شوكا

وذلك (تل اييب) دكا

ساحيط (غزة) بالقذائف سوف ابلر

حول (يافا) حقل الغام ونار

فى الليل أشعله حرائق جلتار

وسافرش المدن الوديعه بالصواريخ المحبة والمدافع

الله اكبر يا عرائش !

يا قناطر !

يا شوارع

انى سابلر فيك اسلحتى وانتظر الحصاد

وساقط الربوات فيك على براكين التحطى والعناد

قسما وارفض ان ابلل الغنياتي بالمدافع

ومن خلال التوافق بين القوافى والتماكس والانتقال تتحول الثورة العنيفة الهائجة داخل القصيدة الى ثورة نسوية مكبوتة شبه مهموسة تنسجم ومواجيد الشاعرة وطبيعة الأنوثة .

روية الشعر عن الخيل بن فيلا أنشدنا واروى احتمالا وبيلا

بمثل هذه المنجاة التي افتتح بها « هوميروس » الياذة بدأت نازك
ميلاد نهر البنفسج ، فاثارت قضية الالهام من جديد ، وأعادت الى الساحة
ربات الفنون ، وشياطين الشعراء ، ولكن بروح هذبها الاسلام ، وغذاها
التصوف ، فاذا بها تتجه في مناجاتها الى الملك ، ذى الجلال ، تلتمس منه
العون وتستمد منه الالهام ، وتستعين به على أمور ترتبط بعمليات
الابداع ، أمور تتزاحم فيما بينها ، يبدو فيها الأنا - مواصفات تدور
حول ما ترجوه لغنها وتمناه - وهو يستأثر ببؤرة الاحساس فيتصفر
أبيات القصيدة ، ويبدو فيها اعلاء الذات وهو يتوق الى ما هو أحل من
الأنا ، الى ساحة الصفاء الأسنى ، كما يبدو فيها الطموح لاستكناه أسرار
الجمال ، ومجالات الالهام .

انها لتبتهل اليه ، الى الملك أن يعطيها لمسات الفن : الكلمات
المنجحة ، والأغنية المشرقة الصابغة ، والصور المنطلقة المجسمة ، تستعين
بها على أن تفرق لحن الاله ، وفي هذا اغراء بالمعطاء أي اغراء .

كما تبتهل اليه أن يهبها سنا لمح من نوره ، ففي هذا السنا المتعة
التي تملو على الأنا ، وعلى كل ما يرتبط بالذات ، وأن يريها عمليات
الحلق والتلوين ، وبث الدقة الأولى في الحياة ففيها المجالات الفضة
للإبداع .

مليكي على كلماتي انبت جناحا
ورش على اغنيتاتي صبا
واسرج رياحا
ترقرق في اللانهايات لحنك اعل واعلى
وهبنى ما هو أحل
سنا ومضة من بريق جبينك
ودعنى ارى كيف تنبت تحت عيونك
مراع جديدة
ودفقات عطر جديدة
وغابات ظل وحب جديدة

ودعنى ارى كيف كيف يتم انبلاج القصيدة وكيف تهل خطاها الوليدة

وهى بكل هذا الاحتفاء ، بكل هذه الابتهالات انما تمبر عن معاناة
الحلق والابداع ، تلك المعاناة التى يتعرض لها الشعراء ، ولذا نهى تحتاط
للأمر ، فتطلب من المليك أن يعطيها اللمسات الأولى للفن : الكلمة
والأغنية ، ومجالات الإلهام ، ثم كشف الحجاب عن كيف يتم الابداع ،
عن تلك الكيفية التى حيرت الشعراء والنقاد ، وعلماء النفس ، لتنتقل
بالقصيدة الى تصوير مراحل الابداع :

الانبهار ، ولحظات الاشراق ، وساعة الميلاد •

تلك المراحل التى تقوم فيها قوى النفس بعملية معقدة يتم من
خلالها نسيج الحياة فى كيان القصيدة •

فالمرحلة الأولى ، مرحلة الانبهار تتوازى وجيشان العاطفة ، واقعام
القلب بفيض المشاعر الفامرة ، وهى مرحلة لا يستطيع الجنان فيها أن
يتماسك ، ولا اللسان أن يعبر ، وبخاصة وأن الانبهار هنا - فى ميلاد
نهر البنفسج - أمام فيض عظمته ، ومحاولة التعبير عن الدفقة الفامرة
أمام لفيض العظمة ، وقت جيشان العاطفة يكاد يكون مستحيلًا • انه
ليصيب اللسان بالعمى ، والنغم بالتبدد ، والفكر بالتشتت •

يحاول لحنى أن يتدفق بين يديك
مليكى فتخبو بروقى لديك
وبهزنى وجهك الملكى
ويصمت شلوى انغلاق وعى
ويغلت منى لجام القصيدة

وافلات لجام القصيدة أمام تدفق المشاعر أصدق تعبير عن القصيدة
فى مرحلتها الهلامية ، ان جوانب القصيدة فى هذه المرحلة : الفواصل ،
والأوتاد ، والأشطر ، والقوافى ، والمقاطع ، والبحور - وهى لما تشكل
بعد ، تترامى ، تتخايل ، تتناثر ، تتراقص ، تنفك ، تهرب ، تنفقت ،
تدعو الى الأسى والحسرة •

فواصلها تتمطى دوائر
وأوتادها اللولبية تهرب ، تيبس بين يلى الحابر
وأشطرها تتراقص شاردة فى الشعاب المديدة
تضيح القصيدة

تطير القوافي بعيدا وتنثر عبر الدجى شعرها المهمل
 وتضعك منى ، تطفر ، ترفض أن تنزلا
 مقاطعها تتراقص عبر المدى حلما مذهلا
 وتقتطف الريح من هدهبها سنبل
 وتدق - دونى - أشطرها جولا
 وحين الأسها تتبدد
 فرائشاتها في أصابع كفى تخمد ، تخمد
 سنابلها تتجمد
 وأعجز عن أن أنال القصيدة
 أحاول أن أتصيد شطرا
 وأمسك بحرا
 وأرتد تفلت منى القوافي عرايا ، يديده
 وأشعر أن الدجى يتمزق حزنا على
 وأن كواكبه تنتهد

وفي تمزق الدجى ، وتهد الكواكب ، ومشاركة عناصر الطبيعة
 مأساة هذه المرحلة الهلامية تعبير صادق عن تلك المعاناة ، معاناة الخلق
 والإبداع في مراحلها الأولى المتمثلة في الضياع والحيرة ، في الدموع
 والحسرة ، في الاحساس الحاد بالحجم الحقيقي أمام فيض العظمة ، في
 البعد الهائل الذي يفصل بينها وبينه ، في الضباب ، في تلك الحجب
 المتكاثفة التي يتخايل من ثناياها أنوار الجلال والرهبة ، في الأسوار
 الهائلة ، والحصون الخزينة ، في العجز الساحق والتمزق الرهيب أمام
 لمحات السنا ، وشعور الضياع .

وأبقى مبعثرة في الظلام شريدة
 يشاغلني ضوؤك الملكي ، تزوغ المقاطع
 تهيم مضية في شعاب القصيدة ، عبر شوارع
 واضرب في سكك ومزارع
 تفاصيل وجهك مختومة بالضباب
 وروحي مختومة بالدامع
 محجة في سواد براقع
 وقلبي اغتراب
 وبينى وبينك ينسدل الليل في ألف ستر وباب
 ويحجبني عنك ألف حجاب
 وتبقى القصيدة سور مدينة

ملثمة بحصون حزينة

وتبقى القصيدة أسئلة وصلها

وليس لها من جواب

ويعقب كل هذه الانفعالات العارمة فترة تهد فيها المشاعر في بؤرة الشعور في نفس الوقت الذي تكون فيه الأعماق مشغولة بمضمون ساعة الانبهار ، فتهمس فيما بين الشرود واليقظة الله أكبر ، فيشرق الذهن ، وينبثق الإلهام ، وتنظم الأفكار ، وتنثال عائدة كل الشوارد ، ويكون العطاء بلا حدود .

فالانفعالات التي كانت في مرحلة الانبهار مبعثرة مشتتة ، حائرة مبددة ، تعود وقد هربت من سجن اللاوعي قوية مباغتة تشبه الإلهام Inspiration وكأنها آتية من وراء الطبيعة ، سائرة في طريق عجيب تنصب منه ، ونابة من معين مجهول لا يستطيع العقل أن يدرك كنهه ، تعود مشرقة متوهجة ، يبدو منها الوجه أو المطلع ، يومض كالشمع :

شعاعا شعاعا يربط روحى

ويلثم كل جروحي

ويفرسنى وردة فوق مجدبة من سفوحى

ويكون ميلاد القصيدة

وتبدأ الولادة نغما يتردد على الشفاه ، وهمسا نغما يحف بالأذان ، وضوءا يتركز على القوافى .

ومن خلال النغم والهمس والضوء تولد القصيدة من زبد البحر كما ولدت فينوس ، وللقصيدة بحر .

تولد فتندمل الجروح ، وتهادى الروح ، وتصفو النفس ، وتتخايل مظاهر الكون ولكن في أجمل صورة ، وتترامى القصيدة في أبهى رداء .

وفي سبيل تجميل ملامح الوليدة تستخدم الشاعرة رد العجز على الصدر ، فالأشطر التي كانت تتراكم في مرحلة الانبهار شاردة في الشعاب المديدة ترى هنا جدائل عائمت ، والأهداب التي كانت تقطف منها الريح السنايل تعود حروفا وكلمات ، والأوزان التي كانت مبعثرة في الظلام تنبض هنا بزبد البحر ، شققا وثلوجا وزبدة ، والأبيات التي كانت مبددة هناك ترى هنا مطعمة ببريق اللآلئ ، والقوافى ترى يواقيت ، والأنشودة تعود عذبة مضمخة بشذى البرتقال :

وتولد عندى القصيدة
أراجيح رؤيا ، ودنيا جديدة
يقطرها الله ينثر اشطرها المسلية
ويقلعها نجمة تتوهج
ونهر بنفسج
وتعريشة من مشاعر زرق خفية
وتبزغ فى الضوء أغلى هدية
واحلى ،
أرق ،

أحب صبية

٢

القصيدة صدى نغم داخل لذبذبات الدفقة الشعورية ، والدفقة الشعورية فى القصيدة مشحونة بمدرجات الوعى ، مملوءة بمهارات التخيل Inagination أى بصور مؤلفة من مدركات حسية وربما غير حسية لم يسبق ادراكها على الهيئة التى ألفها الذهن .

وهى بهذا التمازج الشعورى الواعى ان صح أن يمتزج الشعور بالوعى لا تخلو من جهد الصنعة ، المدركة لمتعضيات العمل الفنى وصعوبته ، ولذا جاء النغم قويا ملتزما بالقافية مع كل شطر يقع فى فلك الدفقة الشعورية التى تنتهى الى ما يمكن أن يسمى بالقرار .

وهذا القرار مشحون بأنغام دفقة شعورية أخرى تلتزم بالقافية مع كل شطر الى حيث ينتهى الى قرار جديد ، وهذا القرار الجديد مشحون بأنغام دفقة شعورية أخرى تلتزم بالقافية مع كل شطر الى حيث تنتهى الى قرار جديد ، وهكذا دواليك الى نهاية القصيدة .

فالقصيد عبارة عن دقات شعورية متعاقبة ، وهذه الدقات الشعورية المتعاقبة تدور بالتالى حول نقط ارتكاز تتصل بمحور ، وتستمد جمالها من التعديل بين الأقسام ، والمحور فى القصيدة هو هاء السكت التى تتردد من آن لآخر فتعطى القصيدة أبعادها الموسيقية ، وتقوم بدور الربط بين الأقسام .

وهى بكل هذا الجهد والوعى تبعد عن مجال الإلهام والطبع - وهذا أمر غريب - لتقترب من مجال الصنعة والفن .

وفى النماذج الكثيرة التى سقناها أنفا ما يكفى للاحساس بجمال
النغم ، ودقات الشعور ، وروعة التصوير .

سنابل النار

١

تلون العاطفة أحيانا نبرة الكلمة فتسفر عن آماد وأبعاد ، والكلمة
فى سنابل النار رقاغة مجنحة ، لأنها وليدة العاطفة الفرحة ، العاطفة
التي صورت النار راقصة فى الموقد الشتوى ، وجعلت لها سنابل ،
وللسنابل ثمار ، وعبرت عن الرجاء بصيغة الأمر ، وحولته الى لهفة ،
وكانت كذلك ، لأن الشاعرة تخلصت بسنابل النار من دموع الليل ،
من تيار البرد ، من أعاصير تهب عليها ، من شتاء ينام فى أعماقها ، من
احساس مفرغ مروع يتسرب من الماضى ، يدق الذاكرة ، يترامى ،
يتجسم ، ثم يتراخى مع دبيب الحرارة ، وفى الحرارة كوامن الحياة :

ارقصى فى الموقد الشتوى يا نار

فهذب الليل يثمر آدمعا ، والبرد بتار

على روحى تهب عواصف رعناء

وفى قلبى ينام شتاء

وفوق غصون أحلامي السهارى تسقط الأمطار

ويلطم فكرتى الأعصار

وتطرق بابى ذاكرتى ، عيون ،

أوجه ،

أخبار

من الماضى وتصرعنى هموم رطبة للجنة الاستار

تقلبني جبال خواطر وبعار

تذب النار مشعلة ثلوج دمي

يلامس دفؤها نغمي

يريق لهيبها صيفا على عودى ، ويصيحى غفوة الأوتار

وهي بهذا انما تحتفى بالنار ، بالحرارة التى تدب فى أعماقها فتحيل
الثلوج الى شعلة الى لهب يحرك النغم ، الى طائر يتنقل بها فى كل دوائر
الحب فتحييا منتشية فى عالم الأحلام والذكرى .

كما تحتفى بتوهج النار ، فمنه تستمد توهج الأهواء ، وتنتقل على
أجنحته الى عالم ضبابي له كما تقول : أعمدة أقبية أسوار ، ومنه - أى
من التوهج - تبدأ الرحلة الى دوائر الحب ، يسوقها الى كل دائرة هوى
تحس به ولون في لهيب النار ، وتقوم مرايا النار بعكس ما في هذه
الدوائر من رؤى وحقائق .

ففي الدائرة الأولى الصغيرة يتراءى الهوى الحسى المتمثل في حب
إنسان من الناس ، يتراءى وهو يملأ النفس ، فيحيل الكون الى جمال ،
وأحاسيس الحب الى صور ، وإلى تعابير تجسم ما يجيش بوجودان أنثى
محبوبة .

لفضياء العين ، واكليل الشعر ، وافعام العطر ، وأحاسيس الصبا ،
ومشاعر البهجة ، وأحلام اليقظة ما هو الا انعكاس عفى لكل ما يجيش
بالنفس ، ويسيطر على الوجدان في هذه الدائرة الأولى الصغيرة

هوى الأول الحسى ، دائرتي الصغيرة

حب إنسان من الناس

هواه كوكب في مقلتي ، في شعري طوق من الأس

وبسمته حقول شذى ، وترنيمة أجراس

يعيلنى ، يزخر فى ، يتوجنى

على مملكة الوهم

وفى أروقة الحلم أميرة

يصغرنى ، يحولنى

الى شفة ملونة ، الى تنورة والى ظفيرة

ثم تقوم مرايا النار بعكس ملامح الحبيب : الوجه ، والبسمة ،
والاسم - اذا صح أن ينسب اسم الحبيب الى الملامح ، وتستحيل الملامح
الى أحاسيس تتجسم في ماديّات دالة معطاة ، بأساليب هي أقرب الى
الأنوثة بطراوتها وسذاجتها ، وامتلأها بالحرارة ، والانطلاقة . والنشوى :

حبه صيف من الورد يفنى في دعائى

وجهه عصفورة تأنه عبر سمائى

واسمه سنبلة فى شفتيا

ويشتتى فتحت قلبي شبايك ضياء

وأحالت عمرى بستان برسيم ثريا

صيرت أغنيتي زهرة ماء

فلحقت كل نجوم الليل فى قعر انائى

ونظفر ملامح انوجه بأوغي نصيب ، وتتحول هي بدورها
إلى أحاسيس حلوة جياشة ، ملونة بالعطاء والاعداق والجمال .

وهنا تحدثم المشاعر ، وتندق الخلدات ، وتعجز اللغة عن نقل ما يدور
في نبضات الخلايا من خوالج ، فتندفع الصور المتعددة حائرة بين الأحاسيس
لتعبر على استحياء عما يبهر العين والأذن والقلب والمشاعر .

وجهه أم زهرة حمراء ؟ أم وهج ضياء ؟
وفؤادى أم جناحا طائر يسبح فى ريح الجنوب ؟
وجهه أم وردة النار وعنقود شرر
وتراتيل انهوى الأرضى فى روحى أم مد صور ؟
وبطار فى دمي أم أشرعه ؟

أم مواويل وتيارات شوق مترعه ؟
وصدايات وأهواء آخر ؟
وادكرات لقاء فى جفونى ؟ أم تهاويل سهر ؟
وشقايأ لهب أم مزرعة ؟
أم لم يسم أم عطر مطر ؟
أم مشاوير فصول أربعه ؟

وتتاون الأحاسيس فى هذه الدائرة الصغيرة بلون الهوى الأرضى ،
المشوب بالشوق ، بالشك ، بالحيرة ، بالضياح .
وتتفاعل الأحاسيس فى الداخل وتلتهب ، ويشتد اللمب فى الموقد
الشتوى فيصفر ، ويسفر التفاعل بين الداخل والخارج ، بين الأحاسيس
الملتبهة واللمب المصفر فى الموقد الشتوى ، وكلاهما انعكاس للآخر ،
- يسفر التفاعل عن الضياح والحيرة ، عن الجوى والحرارة ، عن
نقل ما يدور فى القلب ، وما يتوهج فى النار من لدغ ومراوغة لتنعقد
المقارنة الأخيرة بين الهوى الأرضى والنار .

غرامى الجامح الأرض يشبه وجهك الأصفر
فلمس كليهما دقة
وطعم كليهما سكر
وقبلاتهما تجرح كالتنجر

٢

وفى الدائرة الثانية الوسطى يتراعى هوى أنبل من هذا الهوى الحسى
المشوب بالضعف البشرى ، انه هو الوطن ، هوى الأرض .

ان حب الأرض الطهر
من هوى مرغ احساسى فى الطين وعفر
فى ثرى الأهواء والحمى جينى

وفى رحاب هذا الهوى تصدح القبرة ، تهفو لبيارات يافا وجنين
فيتجاوب النغم ، ويتدرد الصدى ، ويتهاى الجو لمزيد من الغناء : للحب ،
للأرض بالفاظ مختارة مشحونة بالأحاسيس تنم عن اليقين والراحة ،
والانطلاق والسعادة .

ان حب الأرض غابات ، وقرميد ، وفصح
حبها شرفة مرمر
حبها يفسل شكى فى بحيرات يقين
حبها يزرننى زورق شلد سابغا فى نهر كوثر
ان حب الأرض تشكيلة موسيقى ولين
نهر ايقاع ، وإجراس حنين
وأنا فى مرجها عصفور يبد
حفنة من رملها نجمة فجر ،

حلم

سلة عنبر

فصداها يتكسر
فى صلاتى ، فى غنائى ، فى سكونى
فى ابتهالات حنينى
ورؤاها تتدنثر
بين أهلب عيونى

وتسلمها الرؤى الحانية بين أهلب العيون الى ذكريات عن الوطن ،
ومواويل ، وتاريخنا برود الظل أخضر ، فتحكى عن فلسطين حكايات ملونة
بأمجاد القرون ، وأشجار الزيتون ، وبيارات الوطن السليب لتصرخ فى
النهاية :

أنا فى حب فلسطين أعيش العمر عمرين
واسبح فى ملارين
وترقص لى عرائس ماء بحرین

وعلى ذكر فلسطين تغل الشاعر فى الأعماق فيتغير جوهر النوا ،
ويصير :

.. الذهب الأصفر جمرًا قاني الحمرة
له حجم ، له شكل ، وخلف أجيجه فكره

ثم يأخذ كل شيء في الاحمرار ، يتلون الغضب النازف من جرح
فلسطين بلون :

ورود قانيات من حداق دير ياسين
مغمسة الشذى في جرح مطعون
بلون ..

... سهولنا الدامية المحصر
ومثل حقولنا المحلولة الشعر
يروها دم الشهداء في رحلة اصرار
الى اودية النار
الى اودية النار
الى مستقبل يفتح للدار
شباييكما تطل على امتداد مروج أقمار
ويقصر عوسج العار

٣

وفي الدائرة الثالثة العليا يتراعى هوى آخر ينمو في المناطق العليا
من الذات ، هوى لا ينتسب الى الحسى أو الى الأرض ، بل انه ليتخلص
من الحسى والأرض لينطلق عبر الدياجى الى أعلى ومن ثم فهو في حاجة
الى هدم للجسم وبناء ، هدم لكل ما يتصل بالثرى ، وبالعناصر الأرضية ،
وبناء يصل عناصر الذات العليا بالشمس ، كما أنه في حاجة الى تطهر ،
وتهيؤ ، وسمو يلحق بمن يرتفع الى أعلى ليلقى وجه المليك

كيباض الثلج ،

كالانجم ،

كالل

وفي طريق المروج يتراعى الكون في مهرجان ، يشرق بالحب ،
وبالدفة . وبالرى ، يتلألا بالأتوار ، وبالألوان ، ويحتفى بالسمو .

... يتثر الحب ثريات

شواطي لا نهايات ، ويرمى لى شموسا

ومجرات من الضوء
نهورا عذبة الدفء ، تصفى وتنقى
وسماوات بلا عد
وأودية من الألوان والورد
أفسح في جناحتها وأسقى
ثم أسقى

ويعقب ذلك دور من الابتهالات ، والهيام ، والتساييح ، والانجذاب ،
لا يأخذ شكل التعبير المباشر ، وإنما يأخذ شكل الحديث عن الحب الإلهي
ومداه ، ومن ثم فكل صورة من صوره تقوم بدور معادل لما يملأ النفس
من ألوان العظمة والجلال .

جبه ، حب مليكي ، رحلة في اللانهاية
وجبه يستغرق الكون ، ومن آفاقه تبدأ لى كل بداية
جبه اغمامة ، قمرية تلثغ ، رايه
جبه لى قمر ، ليلكة خضلى ، سماه
ومعاصير واعناب ، وأوتار ، وماء
جبه خضرة مرج سافرت عبر سماوات واكوان
حواشي الأفق من روعتها لوحة فنان
وصوت حفيفها عطر وقرآن
ومن فتنتها أصبح فى اعراس الوان

ومع الابتهالات والهيام والتساييح والانجذاب يتغير جوهر النار ،
فتظهر النار المقدسة .

... يفضاء كالبرق
وياويل الذى يلقي
عليها نظرة : يعيش
تعود جفونه حرقا وسحب دخان
بياض باهر الأمواج ليس تطيق وهج صباحه عينان
وبرق يصعق الانسان
وضوء يستبج العين ، يلهيها ولا يبقى
لها بصرا ويسقى الروح ما يسقى
شعاع النار مد ساطع الألوان

وهنا تأخذ يد العناية فترفع السلاسل ، وتصعد الذات الى أعلى ،
الى أعلى ، الى أعلى .

وفي طريق العلا تغيم الرؤى وراء مدى لهيب النار
ويبهط حول وعسى ، حول احساسى يياض ستار
واقعد عالمى ، نفسى ، شعورى
عبر غابات من الأقدار

وتتشبو ، لا أراها

تنطوى ، تلوى ، تغيب النار (١)

السما على غابة الصير (٢)

تخيل الشاعر الاسباني : سان بيدرو Sampedro أنه ضل يوما
في « سيرا مورينا » فرأى فارسا هائلا يحمل في يده اليسرى درعا من
حديد ، وفي يده اليمنى صفحة حجر مرسوما عليها رأس امرأة .

هذا الفارس يجر وراءه نحتي حزيننا يدفع به الى سجن الحب
Lacorcel de Amour ، هذا السجن له قاعدة صخرية وعرة ، وله أعمدة
أربعة ، وفيه يجلس السجين على كرسى من نار ، ويتنهد لوضغ تاج الألم
على رأسه .

أما الفارس فيرمز الى الحب ، وأما القساعة فترمز الى الوفاء ،
وأما الأعمدة الأربعة فترمز الى الذاكرة ، والذكاء والارادة والعقل .

وأحس الشاعر الايطالى بتواركه بعاطفة الحب فشبها بالهيب
والحديد ، والقيود ، والسجن .

وتناولت نازك نفس العاطفة في قصيدتها « السماء على غابة
الصير » فدارت حول المعانى والرموز التى تناولها الشاعران الامسبانى

(١) فى تاييس لاناقول فرانس « صحيح يا زينوتيس ، ان الروح تقتنى بهذا الانجذاب
كما يفتدى الجندي بالندى وزد على ذلك ان العقل هو وحده الصالح لتجلى الجذب ، لأن الانسان
يتألف من طبيعة ثلاثية جسد مادى ، وروح ارق منه وان كانت مادية مثله ثم
عقل غير قابل للنفاء ، وعندما يصعد العقل من الجسد ، الذى يصبح بعده كصخر هجره
صاحبه بفتة فصار نهب السمات والوحشة - ويعلق فى جنبسات الروح ، ويندمج فى
ذات الله - يتذوق العقل لذات موت عتيده ، أو بالحرى حياة آتية ، فما الموت الا الحياة ، وفى
هذه الحالة - حالة الاتصال بالذات العلوية ، والاشتراف فى الصفاء الالهى - يفوز العقل
بسمرات لا نهاية لها ، وبمعرفة مطلقة فيدخل الوحدة التى هى الكل فيكون كاملا .

ص ١٤٤ من كلام مير مود

ترجمة أحمد الصاوى محمد

(٢) الصير : التين الشوكى ، وفيه خلوة وشوك ، لغة وآلم ، والسماء على غابة
الصير بخاسة فيها رحابة ولكنها مشوبة بلذات الحب ولذعاته فارتباطها بغابة الصير
يجعلها سماء بمواصفات خاصة .

والإيطالي ولكن بأسلوب خاص يعتمد بالرموز عن معناها اللغوي ، ليقترب
بها من المعنى المذهبي مع تفتن في التصوير ، والموسيقى ، والتعبير يتناسب
ومعانة الحب ولذاته وجماله .

ذلك أنها بدأت القصيدة بأسلوب الحكاية ، وتقصت صـوت
الرواية وأخذت تحكي عن :

طفلين قادمين من مجاهل الأبد
يوزعان في الصباح أدما وقبلا
وهذب مقلتيهما أمس وغد
وعطر موجة ومد
هذان الطفلان يرمزان إلى الحب والعذاب (١)

ومن خلال الحكاية تواترت الصور المشرقة النابضة بالحركة والحياة .
وبأسلوب الرواية أخذ النغم يتنوع بتنوع الانفعال الذي لم يصل على
طول القصيدة إلى درجة الاحتدام .

ففي القصيدة لون من التعايش اللذيذ بين الطفلين القادمين - الحب
والعذاب - التي تفتنت الشاعرة ، وبثت فيهما قدرا هائلا من الحياة
جعلهما يقبلان معا ، ويحلان في القلب معا ، ويتكلمان معا ، ويتمردان
على القلب معا ، مع أن لكل منهما صوته الخاص ، وكيانه المستقل .

وخلعت عليهما ما يجيش عادة في صدور المحبين من تضارب
الحالات ، وتزاحم الانفعالات ، وربطت كل ذلك بوجودها الذاتي ،
واحاسيسها الخاصة ، لتدفع بالمتلقي إلى مزيد من التغفل في أعماق
النفس ، ومكنون الشعور .

وانطلاقا من قدوم هذين الطفلين الوداعين الجولين ، وتزولهما في
حناء القلب أخذت التنويعات تتوالى على نغم الحب والعذاب ، في صور
تعتمد على إيحاء ثنائيات رامزة متلازمة هي أيضا ، تتمثل في الأسى والغد ،
في الصباح والمساء ، في القبلات والدموع ، في الضياء والأحزان في
الأمل الطرى والموت ، في الحزن والتفاح ، في عذوبة الملاك وشراسة
الشیطان ، في المراثيات والغزل ، في تموز ونيسان ، في السماء المطلة

(١) في « تاييس » لأناطول فرانس ارتباط كاثوليكي بين الحب والموت تصوره علم
الفرقة من الرواية : « وكانت اثنتان منهن متساكنتين وهما متشابهتان يستحيل منه تمييز
الواحدة عن الأخرى ، ابتسمت كلتا - وقالت الأولى : أنا الحب ، وقالت الثانية :
أنا الموت . ص ١٠١ من ترجمة أحمد الصاوي محمد .

على غابة يسكنها الطحلب والصير ، لتعود كل صورة في نثائتها
بايحاءاتها الخاصة الى ما يناسبها من نغم الحب ومن نغم العذاب ، فتعطى
بذلك أبعاد هائلة لظلال وأحاسيس وأجواء نفسية تدق في التعبير على
الأساوب المباشر .

وبسذاجة الأفعال تبدأ المناغاة من داخل القلب ، لأن الطفلين حلا
فيه ، وانتقلا به الى تواريخ وميلاد ، وعمر جديد بأسلوب وان كان أقرب
الى السذاجة الا أنه يكشف انطلاقة النفس ، وسعادة الحياة ، كما يكشف
أعماق النفس ، وأغوار المعاناة . بالفاظ تنطلق في أبعادها الى
ما لا نهاية .

الحب قال لي : صباح الخير

فقلت للحب : صباحي أغنيات

ضغتنا نهر ،

سماء ،

طير

وقال لي العذاب محزوننا : مساء الخير

فقلت للعذاب : قلبي قبرات رحلت

وأغنيات هطلت

وغابة يسكنها الطحلب والصير

وبثرثرة الأطفال تأخذ المناغاة طابع الرجاء ، وصور البراءة التي
تنبأثر على لهايتها وهما يعرضان أنفسهما على القلب - وإن كانا
حلا فيه - فيما يشبه الضراعة :

..... خدينا نحن تويمان

جرحان ضائعان

او وتراكمنا

فضمدينا بالأغاني ، دثريتنا بالقبل

.....

واسكنينا الأبد الضائع في صمت المقل

أحبينا فنحن نحن عصفوران

من غابة الضياء والأحزان

وينفس القدر من السذاجة يعرض كلاهما ما عنده على أن يؤخذ هذا
العند معا ، ومرة واحدة ، يمرضان ذلك بصوت يشبه صوت الكورس
وبنغم يدخل الى القلب فتفتح له شفافه :

نحن شراعا مركب مضيق ، ونحن ميلاد حياة وطلل
الامل الطرى فى اكفنا اكلان
والحزن تفاح وجرتا غسل
والشعر فى شفاهنا نهران
عنوبة الملاك فينا ، ولنا شراسة الشيطان
ونحن قبر وصباح ، مرثيات وغزل
ووجهنا تموز تارة
وقارة نيسان

وبمعاناة المحب ينفرد صوت الراوى فى نهاية القصيدة - اعنى
صوت الشاعرة ليحكى نغم تدمر من ذاق مرارة الحب ، وعاش مضايقه ،
واستعذب لذعاته ، ثم ليجدل الأحاسيس المتنافرة ليستقطر منها لذعات
حلوة . لا يستسيغها الا من عاش نفس المعاناة . فـ :

الحب والعذاب سجانان
سجنهما حولى جنتان
سلاسل أساور وطوق ورد احمر
وباب سجنى شرفة مظلة على دنى واعصر

وتتوالى الصور ، ويتنوع النغم ليصل الراوى بالحكاية فى النهاية
الى ما يشبه المفاجأة ، لقد لعب به هذان الطفلان ، شقتا قواه ، تجولا به
فى غرف الرياح ، فى دروب الضياع ، أسلماه للحزن :

لاغنيات وطبة عارية الجدران
يسكن فى أحرفها الشتاء
وتصخب الرياح والأنواء

ثم باعاه بعد أن تحولوا به الى موسيقى خالصة ، الى نغم ، الى شعر
صاف الى نور وجرح شمعدان ، ولمن باعاه ؟ الى العود ، الى المعزف :

يا وجهه ،
يا رحلتى ،
يا عتمة الطريق

نجمة فوق جبينى يا شراع جفنى الفريق
يا شفق الجرح ، ويا ضبابة البريق
ملاكى الحارس ؟ أم شيطانى ؟
يا وجهه الثانى عدو أنت أم صديق ؟
تورق فى كيانى
موتا ، ونهرا شمس الرحيق
يا غسقى ، يا نكهة الرمان
يا جرحى الوريق
تسلم يا صومعة الأثانى

تمتات فى ساحة الاعدام

فى صورة معادل لأحاسيس عدائية ملتهبة بعد معركة العبور أكتوبر
١٩٧٣ كتبت نازك تمتات فى ساحة الاعدام على شكل مونولوج طويل
يحكى فى فقرات خمسة ذكريات المشنقة والفداء على لسان فدائية نفذ
فيها الأعداء وفى حبيبها الفدائى حكم الاعدام .
وهذه الفقرات الخمسة ترصد بعناية نبض كل من الفتى والفتاة فى
لحظات عصبية تتضارب فيها المشاعر وتتداخل وتشف فتكشف فى نظرة
شمولية عن أدق الحلجات .

فقرار الاعدام ليس بالقرار الهين ، ووقع القرار على وجدان كل من
الفتى والفتاة فى الوقت الذى يستقبلان فيه دفقات الحياة دونه وقع أى
قرار !! .

ومن هنا أخذت الفقرات تتجاذب أصداء القرار ، وتعكس كل فقرة
على حدة صدى من هذه الأصدا وهو يتردد ويتراوح فى تردده بين مشاعر
متناقضة تجمع البهجة والأسى ، الحياة والموت فى آن .

ويبدو أن الفقرة الأولى عكست أقوى الأصدا ، وأشدّها تهيجا لقوى
النفس ، وأحاسيس الفؤاد ، فلقد أثارت فى حيرة هذا السؤال :

ماذا نحن صنعنا ؟

وهو سؤال عقوى يفرض نفسه أمام فداحة التضحية ، وعند
محاسبة الذات ، وهنا تنبرى وسائل الاقتناع لترد على السؤال .

بلموت ، والحب ، والعيون الفرقي الأسيرة

نحن ارتفعنا

نحن مع البرق قد نصعنا

ومن حليب الفداء والشمس قد رضعنا

نحن حرثنا ، نحن زرعنا

سنابل الموت

وهي كما ترى وسائل وبراهين شاعرية انبثقت لا من العقل والفكر بل من الشعور لتسد طريقا على اليأس ، في الوقت الذي يحيط فيه اليأس من كل جانب بكل من الفتى والفتاة • وأمثال هبذه البراهين لا تستطيع أن تثبت للعواطف المحتاجة ، ولا أن تحوّل دون اختلاط المشاعر ، ولذا تداخلت الصور في نهاية الفقرة ، وتعاقت ظلال المتناقضات في : سنابل الموت ، وخميرة الأسى ، وبيع نضارة العمر في مزاد الرياح ، واندلاع سنابل النار !! •

أما الفقرة الثانية فلقد عكست صدى آخر انبعث من الماضي وكأنه أت من بين الركام •

صدى ترددت فيه لمحات كانت من الطمأنينة والسعادة ، واستمرت حتى وهما يستقبلان الموت !! فالمرت والحب كلاهما يجمع شمل الكفاح ، شمل الأنس ، يعطي القدرة على القهر . كما يعطي الاحساس بالنصر •

عيوننا الصامدة

صيرها الجبل حول أعناقنا لافتة

لتخرج هذه المشاعر بالمأساة من خصوصيتها الى محنة أمة ، وعنق كارثة •

تعيد تاريخ كل طفل

أطعمه القاتلون للموت ، ذات صيف

تكشف أخبار كل مقتولة ، وجلائلها نابتة

في الدم والوحل ، مقلتها صلاة خوف

وأما الفقرة الثالثة فهي وإن كانت تعزف على نفس الوتر وتكشف عن أماني الشباب إن كانت هناك أماني لمن يرتقى سلم المشنقة ، إلا أنها

تعطى صورة أكثر رحية ، تعطى صورة الفلر المتخفى في قبلة ، صورة
المشقة وهي تبدو في شكل وردة ، صورة الوردة وهي تتفتح تتوج ،
تورق ، ترسل :

... حولنا شعرها في جداول سود
صبت علينا صيف الأثافي وذوقتنا
نكهة موت مختبئ في نهار عيد
وأرجحتنا ، وأرجحتنا
وتحت وجه الردي مع الصيف وحدتنا
وصيرتنا
حلما له هيكل ، له شاطئ ، ومعنى

تري من يفسر الحلم ، من يجسم الهيكل ، من يعبر الى الشاطئ
بالمحنة !!!

وأما الفقرة الرابعة فتعزف على نفس الوتر ، وتضيف لمحات عن
المناه والمحنة ، عن العذاب والقسوة ، عن الحلم والرؤيا .
تري أيرتبط الحلم في هذه الفقرة الرابعة بالحلم الذي كان في الفقرة
السابقة هيكل له شاطئ ومعنى ؟

يبدو أن الارتباط واضح ، وأن الحلم هنا تبرعم ، تجسد عاد الى
الحياة ليعلن للحياة .

... .. كيف تنتصر الكبرياء على المشقة
وكيف يفصح المقتول سوسنة وحياة
وكيف يعطى الخلود
صمت العناد في السلة للطبقة

وأخيرا تأتي الفقرة الخامسة لتعلن من جديد كيف انتصرت الحياة ،
وكيف تحول موت الغدائي والغدائية القاتنة الى ميلاد ، الى بعث جديد ،
لأنه بالحب ، بالتضحية ، بتبادل العطاء يكون الخلود .

ان الفقرة الأخيرة أتت وكأنها مرقا الأمان ، فطاف السعادة ،
منبت الأمل ، وكانت كذلك ، لأنها أعطت الإجابة عن كل سؤال ،
الراحة من كل اضطراب ، الأمان من كل حيرة .

حبيب قلبي ، اعطى لقلبي موتا لذيلا وعطر مشمش
وطائرا في دمي يعيش

اعطى لقلبي طعم نزيف ولا نهاية
اعطيته زنبقا وقتلا بلا دماء وخلق رايه
منحته خارطة

للقلبي اسبل فوق رباعا دعاء العذبة الناقطة
ومقلتنا للموت والرفض

شرقة

شمعة

وسادة

وقاسمتنا الربيع والصبر والشهادة
مشنقة صمتها عبادة
فانما موتنا ولادة

٢

لجات القصيدة الى اثاره العالم النفسى لكل من الفتى والفتاة في هذا
الموقف الصعب ، وهو بالنسبة اليها عالم مجهول ، تولد من تراسل
المشاعر المختلفة ثم قامت بتسليط الضوء عليه لتتمكن أولا من نقل ادق
المشاعر في خفايا النفس ، وثانيا من اثاره الانفعال عن طريق المعادل الذي
اعتمد أكثر ما اعتمد على الایحاء ، وتراسل الحواس والمشاعر ، واثارة
طائفة من الصور المتباعدة المتقاربة في آن ، لتصير هذه الصور بذلك
التباعد ، وهذا التقارب مجموعا متناسقا يدل على المشاعر العميقة
والأحاسيس .

ولا عجب فالفتاة والفتى يستقبلان الموت وهما في عنفوان الشباب ،
ويستقبلان معه فيضاً من المشاعر الغامرة ، الفاضية ، المتناقضة ،
الاضطربة ، التي تدور حول الحياة والموت وحول فداحة التضحية ، والتي
هي بحاجة الى أن تطفو على السطح ، ولا شيء أقوى على التعبير في هذه
الحالة من صور تتناسب مع هذه المشاعر غامضة متناقضة هي أيضا ،
متناسقة ورامزة ، متواردة حول الموقف ومتناثرة على امتداد القصيدة ،
وهذه الصور تتمثل في اثنين :

... عيناهما برك ودوالي

وشمس حزن تشرب من جرح يرتقال

وبالتالى تتمثل فيما يحكيان من مشاعر ، ويصوران من أحاسيس ،
ولا يخفى ما فى التركيب السابق بركتنا أنجم ودوال ، وشمس حزن
تشرب من جرح يرتقال من احياءات بعيدة متشابكة ، ترتبط بكل ما فى
الحياة من معانى الجمال ، وبكل ما فيها من معانى القهر .

كما لا يخفى ما فى التركيب ذاته من تهئية للتعبير عن تلك الروح
الأسبانية على امتداد القصيدة كلها بصور أخرى رامزة ، وبصوت مجوف
منخوب ذى رنين يتردد فى جنبات القصيدة ليحكى عن نفس الشاعر
والأحاسيس ، ويردد :

..... نحن زرعنا
سنابل الموت ، واتخذنا الأسى خميرة
نجزنا ، والسهاد فى دمعنا جزيرة
.. ..
ونحن صفنا
ذات ظهيرة
وردة موت ، فى عطرها قد رتعا
ونحن كنا براءم النار فاندلعنا
.. ..
نمرح فى جبهة المشنقة
طفلين يشعلان خصبا فى جنب زوينة محرقة
.. ..
تشنقنا الغنية
ونقطف الشمع والأمانى من شجر الرثية
.. ..

وليس معنى هذا أن القصيدة خلت من وسائل التصوير المختلفة
غير الرامزة ، ففيها الى جانب ذلك الصور الكلية ، والصور الرهيبة التى
عرضناها آنفا .

وفىها على عادة السرياليين هذا التوحد بين الأشياء والحقائق ، بين
الفدائيين والصيف والحلم ، على يد المشنقة ، تلك التى صبت كما
يقولان :

..... صيف الأغاني وذوكتنا
تكهة موت مختبىء فى تهار عيد
وأوججتنا ، وأوججتنا

وتحت وجه الردى مع الصيف وحدتنا

وصيرتنا

حلما له هيكل ، له شاطئ ومعنى

السفر فى المرايا الدامية :

تحررت مدينة « القنيطرة » بعد فض الاشتباك الأول فى ٢٦ من يونيو حزيران ١٩٧٤ فاستقبلتها الشاعرة بـ « السفر فى المرايا الدامية » .

و « السفر فى المرايا الدامية » قصيدة ترصد المأساة فى موكب العودة ولا تهمل الأمل .

والمأساة هى عودة المدينة بصورتها الحزينة التى كانت عليها وقت فض الاشتباك الأول .

و « القنيطرة » مدينة حبيبة الى كل نفس ، عزيزة على كل قلب ، ولأنها كذلك ، ولأن الشاعرة تحاول أن تسيطر على حاسة الرصد كان عليها اما أن تختار بين انفعالاتها الذاتية ومشاعرها الحادة فتجتزأ أحزانها دون أن تهتم بعملية الإبداع والخلق ، واما أن تتجرد فتجعل بينها وبين المأساة بعدا كافيا يمكنها من الرؤية والرصد .

وقد فعلت ذلك ، تجردت ، صورت على البعد ، تمكنت من رصد الصور الموضوعية التى لا تختلط بالذات ، ولا تختلط كذلك بالأشياء رغم ما يتردد من كلمة حبيبتى فى أغلب أبيات القصيدة .

وأنايت عنها القمر . فكان هو الفنان ، هو الراوى ، هو آلة الرصد ، ويتمكن القمر فى غليائه من أن يرصد على البعد لوحات العودة .

ولوحات العودة متعددة ، بعضها يرصد قاع المدينة العائفة ، وبعضها يرصد البذر ، وبعضها يرتد الى الخلف فيرصد المناء والمسح ، وبعضها يرصد الواقع ، وكلها تسهم فى تسليط بانوراما قوية على مأساة العودة .

فاللوحه الأولى من لوحات العودة ساكنة رهيفة ، يبدو فيها قاع المدينة ، والقمر يستشرقه من بعد :

صفحة مرآة دم مكسرة
في قعرها رسوم قتلى عرب مبعثرة
في عمقها تدمي وتقطر الصور

وهي لوحة رصدت من على البعد ، والقمر الراصد فيما يبدو قد
اختلطت في لا واعيته الأشياء ، فلقد ظهرت على اللوحة رسوم قتلى ،
ومع أنها رسوم لمركبة بادت إلا أنها لا تزال تدمي وتقطر .

واللوحة بهذا الوصف نفوم بدور المهاد ، ترسم الأبعاد ، وتضع
الصوى وتعكس الظلال الرهيبة فوق صفحة المرأة المكسرة .

واللوحة الثانية حية متوترة ترصد الذعر والاضطراب والخوف .
وترصد الحركة ، فيها تبدو الحبيبة العائدة فزعة متوترة ، تجفل من كل
شيء ، ومن أى شيء .

وإذا كانت اللوحة الأولى ساكنة تقوم بدور المهاد ، فإن اللوحة
الثانية هي بمثابة الامتداد الحزين النابض على المهاد .

إنها تجسم المأساة وتصور الحسرة ، لقد سلبوا الحبيبة روحها ،
شلوأ ارادتها ، قتلوها .

قال القمر :

حبيبتي قد وصلت عاتية من السمر

ارخبت فوق كتفها جدائل فاجطلت

فرشت ضوئي تحت مسرى خطوها فاجطلت

لثمت مجرى دمها فاجطلت

تفرت ألوان عينيها ومن ملح الرياح اكتحلت

حبيبتي قد قتلت

قد قتلت

مطعونة تحت مساقط النظر

والمدينة العائدة هنا قد تجسمت في شكل الحبيبة كما رأينا في
مقولة القمر ، غير أن لمحات الرصد أحيانا كانت تركز على جوانب المدينة
كمدينة .

وفي الصخور ، والدوالي ، والتعاريش دماء ،

وجنائز اخر

لتعود مرة أخرى فتركز على الحبيبة التي :
ايقاع تذكاراتها : حرائق ، دم ، حفر
ارجوحة للموت والريح ووجه مجزرة
وفى موانى مقلتها سفن غاربة محتضرة

وبهذا تتراسل الصور ، وتتداخل بهدف التعبير عن المأساة ،
وبشاعة المأساة حتى قى مركب العودة •
واللوحة الثالثة : نكوص على امتداد اللوحة السابقة الى الخلف ،
الى الماضى ، ثم امتداد بنفس اللوحة الى الامام •
انها لترسم أبشع صورة لما كان يجرى للحبيبة من عملية التشويه
والمسح فالحبيبة :

عائلة من رحلة فى قعر آلاف المرايا الماحية
راجعة من التاهات ومن ارض الرياح العارية
حيث تقاطع الخطوط الدامية
وحيث يمخى كيان المنحنى ، يفسيع وجه الزاوية
وهى فى نفس الوقت وعلى رقعة اللوحة ممحوة خطوطها :
ضائعة خلف الفراغ والضباب والدجى شطوطها
معكوسة صورتها على العيون المجذبات الخالوية
وهمية حتى ورود شعرها
وهمية امشاطها ،
وهمية قروطها
اكتوبة المرأة فى مقلتها الولهى وعقم الهاوية

واللوحة بهذا التلاقى - تلاقى الماضى والحاضر - وبهذا التداخل ،
تداخل الماضى فى الحاضر على شكل تموجات تترايط ترابط المسبب
بالسبب ، تعكس أبشع صورة لما كانت ولما صارت اليه حال المدينة العائدة •
واللوحة الرابعة ترصد الواقع ، وتنتم جزئياته ، واذا كنا قد
لاحظنا على اللوحة الثانية تراسل الصور بين الحبيبة وبين المدينة ،
ورائنا كيف كانت لمحات الرصد أحيانا على جوانب هنا ، وجوانب
هناك فان تراسل الصور هذا يظهر هنا بصورة أكثر وضوحا • فالحبيبة
العائدة :

مسيية ... مخنوقة مهلمة
خنودها شاحبة يجرحها حتى مرور الكلمة
اذرعها حقائب خاوية ، راح بما فيها اللصوص القتلة
لم يبق من فضتها ، لؤلؤها الا جلود رثة مهلمة
سيورها مثلمة

وعى ذاتها :

اسوارها مقتحمة
ويقطن الذبول فيها تسكن الاشباح
والموت والرياح
قبايا كواكب مرتحلة

وهى مرة أخرى :

فارغة الخلق
من دمها ، من دماها ، اهدابها مكحلة
لينتهى هذا التراسل بتصوير الحبيبة المدينة معا

مرمية
على مسامير سرير خرب مشتمل القطر
مروجها مقابر الغناء
صيرها حقد اليهود غابة من مزق ، حرائق ، اشلاء
وعند هذا الحد تعجز

... ادوية الطيب عن شفاؤها

وهكذا تتأزر اللوحات الاربع فى تسليط بانوراما قوية على مأساة
الفيئطرة فى موكب العودة ، فى الوقت الذى تكشف فيه كل لوحة على
حدة عن جانب من الصورة ، تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا الى الأمام
مما يكشف عن روعة البناء ، وجمال الوحدة .

وقبل أن تنتهى اللوحة الأخيرة يبرز الأمل

يطلع منها قمر مقاتل

واذا كانت الشاعرة قد اقترحت للعلاج - بعد أن عجزت أدوية
الطبيب عن شفاؤها - أن يسقى صدى المدينة العائدة جرعة من بردى ،
وأن تنام فوق شعرها وخدما .

سما، سوريا وتحنو الشجرة والقبرة

فأنها لم تنبس أن تلمح الى أنه من خلال تراب المدينة العائدة التي :
على شطوط جفنها المحموم أن المقبرة

ستبعث المدينة من جديد :

ستستحيل نجمة مؤتلفة

وموجة مرققة

تعطى أباريق الأغاني للشفاه المطبقة

وتمسح الدموع عن سوسنة في الأعين المغرورة

توسد المدينة الطافية المروج في بحر السماء المحرقة

تهدى إليها قبلة وزنبقة

وبكل ما يملكه أسلوب الالتفات من جمال في الأدب العربي ،
ينزوى وجه القمر ليبرز وجه الشاعرة ، ويختفى صوت القمر ليصدق
صوت الشاعرة :

قنيطره

قنيطره

سلمت يا حبيبة الجولان

وعشت يا غداثر النجوم ، يا مراتع القطعان

يا نهر كهرمان

يا صلوات المغفرة

يا خرزتي مسبحة مقطوعة

يا آية ميتورة في شفتي مرقل القرآن

ثم يتحول الصوت الى دمدمة وزمجرة :

لتنبث الأنياب في فكيك وتطلع قرون ففلة موترة

وهيئ مغالبا ومقبرة

تصطاد اسرائيل ان اللد نسخ صاعد في شجرة

وبرد ينبوع ،

وشمع .

وشبايك عيون مقمرة

لتنتهى القصيدة بهذه الأنغام الذاتية التي اندفعت بها الشاعرة
وراء مشاعرها الحادة فغنت للقنيطرة أغنيات الأمانى ، وأهازيج الثورة .

صور وتهويمات

أمام أضواء المرور •

توقفت بسيارتها أمام الضوء الأحمر ، فسارت خواطر ، واندفعت ذكريات ، وتولدت صور كثيرة وتهويمات ، وألح على الحاطر عديد من الأسئلة •

تري الى أى حد تتلاحم الصور الكثيرة المتزاحمة التى دارت بخلد الشاعر أمام أضواء المرور فى نظم ؟ وإلى أى مدى يمكن للنقاد أن يستشف من وراء الصور الكثيرة والتهويمات رموزا تتماسك فتمفر عن كون رائع حى ؟ وهل يمكن للشاعرة فى نطاق تجربة كهذه أن تستنطق أمام أضواء المرور إحدى القضايا الانسانية الخالدة ؟ وما مدى تلاحم أجزاء هذا العمل الفنى الذى يوحى عنوانه بالتفكك ؟ وهل يستطيع الناقد أن يخرج من هذا العمل بانطباع واحد يغطي للأفاهة وصوره ورموزه نبض الحياة ، وقوة الإيحاء ، وكثافة الفن •

ان الشاعرة لتندفع عند توقف السيارة أمام الضوء الأحمر تقول :

اشتعل الضوء الأحمر

والحلم تكسر

وتبعثر

ثم تأخذ على الفور فتمطر الضوء الأحمر بوابل من صور الهجاء العنيفة المدمرة ، ترى ألهذه الصور الهاجية للحمرة والضوء الأحمر ارتباط ما بمؤثر بفيض استقر فى أعماق النفس ، واستمكن فيما وراء الشعور ؟

ان الألفاظ لتهتك أحيانا أغشية النفس ، والألفاظ هنا تحكي عن الحلم الذى تكسر وتبعثر بمجرد الوقوف أمام الضوء الأحمر ، الوقوف الذى قضى على الحلم ، وملأ النفس فجأة بالحواء والضياع !!

فما هو هذا الحلم ؟ •

ان أبيات الشاعرة تتحدث أحيانا من خلال ثورتها على الحمرة وعلى الضوء الأحمر عن ذكرى ضبابية ، ضائعة الملامح تتراعى من خلال لهب

... منبعث من خلجان

محتركات خلف الذكرى فى دوامة الوان

فى دنيا منسية

وترمز أحيانا من خلال ثورتها الهاجية الى

... حسرة وردة صيف جوهره

واعشة تحت اعاصير تلوج قطبيه

والى لهيب شره

..... حرق حنجرة القمرية

أشعل شفة المنشد فى الفجر

وقص جناح الأغنية

والى

... شفة تصرخ : لا

سهرت العابر فوق التل وكسرت الأمل

قطعا قطعا

فيفصح الرمز عن مدى الضيق والحسرة من اشتغال الضوء الأحمر
المنعكس على وجدان كل من الوردية ، والقمرية ، والمنشد فى الفجر ،
والعابر فوق التل ، وتشير صراحة الى أنه باشتغال الضوء الأحمر :

... قام جنار ما بين القلبين

استار السرح قد هبطت ،

فصلت

حفرن جرحين

ومن خلال الحديث والرمز والتصريح تتكشف رموز عالم كامل
كانت سرحات الخيال اليه أثناء الانطلاق بالسيارة ، ثم توارت ملامحه
الحلوة اثر صدمات التوقف أمام الضوء الأحمر التى تمثل العدم والفناء .

هذا العالم الكامل بركائزه السابقة : الوردية ، القمرية ، المنشد
فى الفجر ، العابر فوق التل ، الكلمات الحلوة المنسية هو العالم المثالي
الذى طالما حلمت به البشرية منذ أفلاطون ، وقبيل أفلاطون ،
عالم الدورادو (١) ، عالم المثل الذى ضاعت ملامحه فجأة عند التوقف
أمام الضوء الأحمر ، الذى تصبغه بأنه :

(١) الدورادو Eldorado - عنوان قصيدة للشاعر الأمريكى ادغر آلن بو poe ،
يبحث فيها الفارس الشجاع طوال حياته حتى يشيخ عن مدينة الأحلام فلا يجدها
و (الدورادو) هي المدينة المنشودة .

•• عقلا مبعوح الفكرة يؤوى شللا

غرب موجات وحقولا أسطورية

غيب «الدورادو» ورباها الذهبية

عن عيني وطواها في أرض سرية

أسكنها زحلا

يا فرحة من يقدر أن يصل

ومن هنا كانت الفرحة غامرة باشتعال الضوء الأصفر ،

الحيط الناحل بين الفجر وظلمة ليل ادبر

زقزقة العصفور الأولى

فوق البرسيم الناعم يحلم ، ينشر عطرا مجهولا

فوق النسمات الراقصة التحولات الرطبة محمولا

يجتاز جبلا وسهولا

هذا الضوء الأصفر هو الذي انعكست عليه أحلام النفس في الخروج

من الظلمة ، من دائرة الضوء الأحمر ، وتعلقت به أمانى البشر ، لأنه

الدافع للتهيز ، للانطلاق الى الأسى ، الى الضوء الأخضر ، مبعرونا

المروق - الى عالم المثل - ووادينا الأشقر •

ومن هنا كانت صورة - أحنى صور الضوء الأصفر - حلوة محببة

الى النفس معبرة عن ترعرع الأمل بعد اليأس الحائق •

يا غصنا ميتورا المرمر

يا دهليز (ليتيا) اخصب فى الظلماء والقمهر (١)

يا وله العاشق يحلم فى الظلمة

ويحس الليل المنسدل الأستار سواقى كوثر

وعماد مدائن مرمر

ولذا لا تعجب حينما ترى دغدغة النشوة تسرى فى أوصال الكون

فتحيله بهذا الضوء الأصفر الى دنيا حلوة من المرح والسعادة •

لرج الضاحك من نشوته قد كبر

(١) « ليتيا » نسبة الى نهر الليتى Lythe (بكسر اللام) فى الأساطير الاغريقية

وهو نهر النسيان الذى يشرب منه الموتى فينسئون حياتهم الدنيا وهذا النهر فرع من فروع

نهر ستيكس Styx الكبير الذى يجرى فى الجحيم ويتصف بأن مائه أسود وبأنه يجرى

بقوة وهيبة جارفة ولكنه صامت صمت القبور بارد برود الثلج كما تقول الاسطورة

الاغريقية •

وجين الغيمة قد أطر

يا مفرق درين

يا وديانا تسكب شققا مشتعلا ما بين سماءين

يا تمهيدا لتحقيق حلم من فضة

فالضوء الأصفر بكل ما يثيره من أحاسيس النشوة والسعادة انما هو تمهيد لتحقيق حلم من فضة .

هذا الحلم من الفضة يتراعى في اشتعال الضوء الأخضر الذى تنتقل على أثر ظهوره فى حلم رائح الى بلاد السكر .

وبلاد السكر هنا هي بلاد المثل التى طالما بحثت عنها البشرية ، وشدت اليها الرجال .

فما هي هذه البلاد ؟

هناك ملامح مادية ، ولامح شاعرية ، ولامح عريضة ، ولامح عاطفية ، ومع أنها ليست محددة كل التحديد فهي متداخلة الا أنها كلها محببة الى النفس ، يتكون من مجموعها هذا العالم المثالى الذى طالما حلمت بمثله البشرية .

فمن حيث ملامحها المادية :

تتألق آلاف الجزر

تراقص شطآن ومهاد

تتهادى الأزمنة المبهورة منتشرات فى اعياد

اعباد ، اعياد ، اعياد .

ومن حيث ملامحها الشاعرية تتراعى :

أفاق ولهى خضلات ، أشواق تحلم ، أكمار

ومهاد سنابل شقراء فى حضن سهوب

والبسمة تثبت والهة فوق الوجه المحبوب

وقصائد حب تنظمها ، ونهور حليب وبهار

وإغان سوف نغنيها ، وترنج اشرعة ، وغروب

وتوابل ،

عطر ،

أسرار

ومن حيث ملامحها العربية يتراى

... غد عربي تعزف منه الأشعار

منتقى من بيارات الوطن السلوب

ومن حيث ملامحها العاطفية يرتفع السستار من جديد عن وجهه

الحبيب ، الذى يعود ، ملتئم الجراح يشفى

يطلع غدا من شرف التذكرو النضة

من ساحل جزر مسبوكات من فضة

كما نرى تمثالا يرمز لاسم الحبيب

يتسلق احرفه اللبلاب

ويموج على تعريشته عطر وضباب

ويخالطه ذهب

ينشق الورد الأحمر من احرفه لون غروب

يعطيه سكره القصب

عالم مثالى طالما حلمت به البشرية ، وحشت اليه الخطى ، ولكن هل

وصلت اليه الشاعرة بعد هذه الوقفات المنفصلة امام أضواء المرور ؟

يبدو أن الضوء الأحمر عاد فاشتعل فجأة ليقتضى على الحلم الذى تراه

هذه المرة من خلال لهب حارق ، ودوامة ألوان فى دنيا منسية .

ترى أيرمز اللون الأحمر الى الواقع الذى يشد الشاعرة بوثاقه ،

ويحطم فى أحلامها عالم المنزل ؟

ما بين الأحمر والأصفر والأخضر

تضحك يا قلبى ، تيكى ، تتذكر

وتسير تسير الى أين

السمعى والنظلة ممدودة

والأرض النشودة

ومروج الفستق والعنبر

ونهور الكوثر

خلف ضباب البحر بعيدة

وغنى طرقات مسبوذة ..
وديانى خاوية ، تصفر فيها الريح
ويتميم سر مجروح ..
وجبالى خنجر ..
ومروجى اشعار تبكى فى صمت اللقتر
وفؤادى تصرعه اوتار ، تحفر فيه مفاتيح

الفهرس

٧٠	تقديم
١١	تمهيد
١٩	الدراسة : مراحل الابداع
٢١	المرحلة الأولى : مرحلة التعبير عن التجربة
٢٣	١ - مأساة الحياة
٥٩	٢ - أغنية للإنسان ١٩٥٠
٧٤	٣ - أغنية للإنسان ١٩٦٥
٨٢	٤ - في ختام المطولة : عاشقة بالليل
١٠٩	دراسة فنية
١٠٩	(أ) الأسلوب
١١٥	(ب) البناء
١١٧	(ج) الموسيقى
١٢٣	المرحلة الثانية : مرحلة الوعي بأبعاد التجربة
١٣٢	١ - استبطان الذات
١٤٨	٢ - تنويعات على نغم التجربة
١٦٨	٣ - يوتوبيا Utopia
١٧٩	٤ - أقمار نازك
١٩٠	٥ - الرثاء
١٩٧	٦ - المشاركة في آلام الآخرين
٢٠٧	٧ - العروبة
٢١٥	دراسة فنية

٢١٥	• • • • •	(أ) الأسلوب
٢٣٩	• • • • •	(ب) البناء
٢٤٣	• • • • •	(ج) الموسيقى

المرحلة الثالثة : مرحلة الاعلاء والانطلاق بالتجربة الى آفاق

٢٦١	• • • • •	روحانية وسامية
٢٩٩	• • • • •	دراسة فنية
٢٩٩	• • • • •	(أ) الأسلوب
٣٠٤	• • • • •	(ب) الموسيقى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٠/٤٠١٤

ISBN - - 977 — 01 — 2438 — 9

يقوم بدراسة مستوعبة لشعر نازك الملائكة في مراحل
الثلاث :

١ - مرحلة التعبير عن التجربة ، وتتناول « مأساة
الحياة » و « عاشقة الليل » .

٢ - مرحلة الوعي بأبعاد التجربة و « تتناول شظايا
ورماد » و « قرارة الموجه » و « وشجرة القمر » .

٣ - مرحلة الإعلاء والانطلاق بالتجربة إلى آفاق روحانية
سامية وتتناول « للصلاة والثورة » و « يغير الوانه
البحر »

وفي آخر كل مرحلة من هذه المراحل الثلاث دراسة
خاصة بعنوان خصائص المرحلة .

وفي نهاية الدراسة رأى المؤلف أن يقوم بتحليل
قصائد ديوانها « يغير الوانه البحر » قصيدة قصيدة
إرساء لدعائم النقد التطبيقي لهذا اللون من الشعر :
شعر التفعيلة الذى كتبت به قصائد الديوان .